

A Arquitetura dos Azulejos Iznik. Dos edifícios otomanos ao Museu Calouste Gulbenkian.

Margarida Moreira Ribeiro Carmona Rodrigues Archer de
Carvalho

Trabalho de Projeto de Mestrado em História da Arte

Versão corrigida e melhorada após defesa pública

Julho 2021

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História da Arte, realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Alexandra Curvelo e co-orientação da Doutora Jessica Hallett.

*«[...] que os museus sejam lugar referencial para o historiador de arte.
[...] O historiador da arte [...] não pode deixar de ser
um museólogo.»¹*

¹ SILVA, 2005, pp. 1065 e 1068.

Agradecimentos

Ao longo deste percurso académico, em particular do presente Trabalho de Projeto, recordo um conjunto de pessoas que, de maneira desinteressada e gratuita, direta ou indiretamente, muito contribuíram para a sua elaboração.

Em primeiro lugar, um agradecimento especial à Professora Doutora Alexandra Curvelo, que acolheu desde o início a orientação deste trabalho, sempre disponível e empenhada. À Doutora Jessica Hallett agradeço igualmente a dedicação e o entusiasmo na co-orientação, assim como a possibilidade de ter tido acesso a importantes fontes literárias que, no presente contexto pandémico, teriam sido de difícil acesso.

Agradeço igualmente a diversas pessoas do Museu Calouste Gulbenkian, que possibilitaram o acesso a informação fundamental sobre as obras estudadas, nomeadamente ao Sr. Diretor-adjunto, Dr. João Carvalho Dias, e à Dr.^a Susana Gomes da Silva, Coordenadora de Educação, pelo acolhimento e receção do tipo de trabalho a desenvolver no Museu. Ao Arqt.^o Mariano Piçarra agradeço o acesso a desenhos técnicos, à Dr.^a Marta Areia agradeço a informação relativa ao arquivo fotográfico e ainda à Dr.^a Dolores Sebastião, que igualmente facilitou o acesso a obras literárias, sobretudo num contexto com as restrições referidas. Um agradecimento também à Victoria Stephanie Üzümyemezöglü, que preparou o «Catalogue of the Iznik Tile Collection of the Calouste Gulbenkian Museum», no âmbito do programa Erasmus+, realizado em 2018.

Ao Professor Doutor Walter Denny, agradeço o envio de informação por si publicada que se tornou relevante para a investigação do presente trabalho.

Por último, mas não menos importante, um agradecimento especial à minha família e amigos mais próximos, em particular ao Zé Maria, pelo seu constante apoio e incentivo em tudo e, em particular, na concretização deste Mestrado.

A Arquitetura dos Azulejos Iznik. Dos edifícios otomanos ao Museu Calouste Gulbenkian.

The Architecture of Iznik tiles. From the Ottoman buildings to the Calouste Gulbenkian Museum.

Margarida Moreira Ribeiro Carmona Rodrigues Archer de Carvalho

Resumo

Palavras-chave: azulejos, Iznik, arquitetura, motivos, circulação, influências, cultura material, mecenato, coleção, público, comunicação, contextualização, objeto museológico

O presente Trabalho de Projeto pretende aprofundar o conhecimento sobre os azulejos Iznik do Museu Calouste Gulbenkian, nomeadamente no que toca à relação entre estes e os edifícios otomanos para os quais terão sido concebidos. No decurso desta investigação, foi planeada a criação de meios que têm em vista dar a conhecer ao público do Museu o conhecimento adquirido.

Uma vez que a relação entre estes azulejos e a arquitetura resulta num tema pouco pesquisado até à data, optou-se por fazê-lo deste modo, contribuindo para um estudo mais particularizado de um dos núcleos mais significativos da coleção de arte reunida por Calouste Gulbenkian.

O trabalho desenvolve-se em três partes distintas. Na primeira parte, o foco da investigação procurou dar a conhecer a coleção de azulejos Iznik do Museu Calouste Gulbenkian, englobando os conjuntos azulejares que atualmente se encontram expostos na Galeria do Oriente Islâmico, assim como as obras mais emblemáticas que se encontram nas reservas. Foram igualmente aprofundadas a história do azulejo Iznik e a ligação do Colecionador a estas obras. A segunda parte é dedicada à relação entre os azulejos Iznik idênticos aos do Museu e à sua localização *in situ*, em contexto otomano. Em último lugar, na terceira parte, optou-se por desenvolver meios para melhor transmitir ao público o conhecimento adquirido no decurso desta investigação, nomeadamente através da elaboração de visitas orientadas vocacionadas para este mesmo tema, assim como a criação de dispositivos de simulação tridimensional a instalar na Galeria do Oriente Islâmico, de modo a beneficiar os visitantes do Museu.

Abstract

Keywords: *azulejos*/tiles, Iznik, architecture, motifs, circulation, influences, material culture, patronage, collection, public, communication, contextualization, museum object

This Master's project work is intended to enhance knowledge with respect to the Iznik *azulejos*/tiles of the Calouste Gulbenkian Museum, mainly regarding the connection between these objects and the Ottoman buildings to which they would have been intended. In the course of this investigation, resources were created in order to convey to the Museum's public the knowledge acquired.

Since the association between the *azulejos*/tiles and the architecture constitutes a subject with little research so far, we've chosen to do it in this way, contributing to a deeper study of one of the most significant fields of the art collection gathered by Calouste Gulbenkian.

The work is developed in three different parts. In the first part, the focus of the investigation aimed to raise awareness of the Iznik *azulejos*/tiles collection of the Calouste Gulbenkian Museum, embracing the tile panels which currently are exposed at the Islamic Orient Gallery, as well as the most emblematic works of art that are kept at the Museum storage. The history of Iznik *azulejos*/tiles was also developed, just as the relationship between the Collector and these works. The second part is dedicated to the association between the Iznik *azulejos*/tiles which are identical to the ones from the Museum and their location *in situ*, in an Ottoman context. At last, in the third part, we've chosen to create resources to better convey to the public the knowledge acquired in the course of this investigation, mainly through the preparation of guided tours dedicated to this subject, as well as the setting-up of tridimensional simulation devices to be placed at the Islamic Orient Gallery, in order to benefit the Museum visitors.

Índice

Capítulo I: Introdução	1
Capítulo II: O gosto do Colecionador e os azulejos Iznik	6
Capítulo III: A história do azulejo Iznik ao longo do século XVI e início do século XVII	13
Capítulo IV: Os azulejos Iznik da Coleção de Calouste Gulbenkian	22
IV.1. Tipologias de motivos de ornamentação	23
IV.1.1. Arabesco	23
IV.1.2. Vegetalista	24
IV.1.3. Figurativo	24
IV.2. Tipologias de composições de campo	25
IV.2.1. Grelha quadrangular, hexagonal e trapezoidal: módulos e padrões	25
IV.2.2. Painéis figurativos	29
IV.3. Tipologias de guarnições	32
IV.3.1. Barras	33
IV.3.2. Cercaduras	33
IV.4. Isometrias dentro do módulo de padrões: reflexão e rotação	36
IV.5. Isometrias dentro da unidade azulejar: translação, reflexão e rotação	37
IV.6. Os azulejos Iznik das reservas do Museu Calouste Gulbenkian	40
IV.7. Notas finais	45
Capítulo V: Dos azulejos Iznik da Coleção aos edifícios otomanos – a obra <i>in situ</i>	47
V.1. A Conquista de Constantinopla e a criação da nova capital otomana	49
V.2. Sinan, o grande arquiteto do Império Otomano	52
V.2.1. Solimão e a ascensão dos azulejos Iznik como revestimento arquitetónico	54
V.2.1.1. A mesquita de Rüstem Paxá	59
V.2.2. O mecenato de Selim II	62
V.2.2.1. A mesquita de Piyale Paxá	63
V.2.3. O Sultanato das Mulheres e o mecenato da Sultana Nurbanu	67
V.2.3.1. A mesquita de Atik Valide	69
V.2.4. O mecenato de Murade III	72
V.2.4.1. O Palácio de Topkapi nos reinados de Murade III e de Ibraim I	76
V.3. Notas finais	81
Capítulo VI: Dos edifícios otomanos à Galeria do Oriente Islâmico	82
VI.1. A Galeria do Oriente Islâmico do Museu Calouste Gulbenkian	82
VI.2. A perceção do espaço dos edifícios no Museu	86
VI.2.1. Os dispositivos de simulação tridimensional	87
VI.2.2. As visitas orientadas – <i>A Arquitetura dos Azulejos Iznik. Dos edifícios otomanos ao Museu Calouste Gulbenkian.</i>	89
Capítulo VII: Conclusão	92
Bibliografia	i
Bibliografia consultada <i>online</i>	viii
Glossário	xii
Lista de Figuras	xviii
Figuras	xxviii

Lista de Abreviaturas

A. – altura

c. – cerca de

C. – comprimento

Coleção² – Coleção de azulejos Iznik do Museu Calouste Gulbenkian

coord. – coordenação

ed. – edição

Galeria³ – Galeria do Oriente Islâmico do Museu Calouste Gulbenkian

Inv. – inventário

L. – largura

Museu⁴ – Museu Calouste Gulbenkian

n.º – número

p./pp. – página(s)

vol. – volume(s)

² Nota: Doravante, no presente Trabalho de Projeto, sempre que nos referirmos a «Coleção», será relativo à Coleção de azulejos Iznik do Museu Calouste Gulbenkian.

³ Nota: Doravante, no presente Trabalho de Projeto, sempre que nos referirmos a «Galeria», será relativo à Galeria do Oriente Islâmico do Museu Calouste Gulbenkian.

⁴ Nota: Doravante, no presente Trabalho de Projeto, sempre que nos referirmos a «Museu», será relativo ao Museu Calouste Gulbenkian.

Capítulo I: Introdução

O trabalho apresentado constitui a componente não-letiva do Mestrado em História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA-FCSH), tendo sido escolhida a vertente de Trabalho de Projeto. Esta opção permite aliar a investigação académica de um tema à incorporação de uma componente prática de aplicação dos conhecimentos adquiridos. Deste modo, no decurso deste estudo, pretendeu-se desenvolver um conjunto de meios que visam beneficiar o público do Museu Calouste Gulbenkian (Museu), no futuro. Para a concretização deste trabalho, procurou-se fazer uso dos conhecimentos adquiridos no decurso da frequência de algumas unidades curriculares letivas, nomeadamente «Transferências culturais entre Impérios», assim como «Coleções e Museus de Arte em Portugal».

Durante mais de 50 anos, os azulejos Iznik que fazem parte da coleção do Museu Calouste Gulbenkian têm estado expostos na Galeria do Oriente Islâmico (Galeria). Ao longo deste período de tempo, a Fundação Calouste Gulbenkian e o próprio Museu têm editado diversas publicações sobre a sua coleção de arte, dando a conhecer os diversos núcleos que a constituem, contribuindo para a divulgação de um extraordinário acervo museológico. A coleção de cerâmica Iznik, que reúne peças datáveis dos séculos XVI e XVII, exemplifica devidamente esta significativa produção otomana. Não obstante, até à data, a maioria das publicações existentes é dedicada ao estudo das loiças. Assim sendo, a escolha do tema do presente trabalho não só reflete um gosto pessoal, como também pretende contribuir para um maior conhecimento sobre estas obras de arte.

O interesse em aprofundar o estudo sobre os azulejos Iznik do Museu surgiu, desde o início, associado à vontade de conhecer quais os edifícios otomanos para os quais teriam sido projetados. Com efeito, faz falta aprofundar e dar a conhecer a sua relação com o contexto arquitetónico. Como observámos, o facto de existirem nos dias de hoje grandes quantidades de azulejos Iznik em acervos museológicos, demonstra

que estamos perante grandes produções que frequentemente excediam a quantidade necessária para revestir os edifícios para os quais eram destinados. Do mesmo modo, alguns desastres naturais contribuíram igualmente para a movimentação ou destruição de alguns destes revestimentos azulejares.

Assim, passamos a salientar os principais objetivos do presente trabalho: estudar os azulejos Iznik a partir do seu contexto arquitetónico otomano, localizando os edifícios onde outras peças idênticas se encontravam; localizar os centros de produção dos mesmos azulejos; compreender a procura e a circulação destes objetos, reflexo de um gosto de elites; conhecer os encomendadores dos azulejos Iznik e os arquitetos dos edifícios onde os mesmos inicialmente se encontravam; identificar os vários motivos ornamentais que compõem os azulejos; reconhecer as transferências culturais representadas nos azulejos, através das suas iconografias; aferir a evolução gráfica e cromática dos azulejos Iznik, sobretudo ao longo dos séculos XVI e XVII; aplicar esta investigação à inventariação desta parte da coleção, à comunicação na Galeria do Oriente Islâmico e ao planeamento de visitas orientadas versadas sobre esta temática e a criação de dispositivos na Galeria que permitam ao visitante visualizar, através de simulações tridimensionais, os espaços arquitetónicos otomanos onde azulejos Iznik idênticos se encontravam à data da sua utilização inicial.

A partir destas premissas, a estrutura do trabalho teve como início o estudo da relação entre Calouste Gulbenkian e os azulejos Iznik. Perante o tema escolhido, e tendo em conta que os azulejos Iznik do Museu faziam parte de uma coleção de arte particular, fez sentido compreender a associação entre o Colecionador e este núcleo de obras. Neste aspeto, Istambul assume-se como o ponto comum desta ligação, na medida em que é a cidade associada à infância e juventude desta personalidade, assim como ao local onde se encontravam colocados grande parte destes tipos de revestimento cerâmico, distribuídos por diversos monumentos otomanos.⁵

Em segundo lugar, para melhor conhecer o contexto histórico e artístico em que surgiram estas obras, fez sentido aprofundar a história do azulejo Iznik em

⁵ «From the collection itself it was evident that his birthplace had followed him throughout his life.» (ELDEM, 2006, p. 4)

contexto otomano. Por este motivo, debruçámo-nos sobre o desenvolvimento desta arte e dos seus antecedentes, aprofundando o conhecimento das mesmas sobretudo ao longo do século XVI, não só por corresponder à mais significativa fase de produção desta arte azulejar, mas também por coincidir com as datações da maioria dos conjuntos azulejares pertencentes ao Museu.

Precisamente para melhor compreender o contexto em que surgiram os azulejos Iznik, torna-se necessário salientar uma questão bastante relevante: na arte islâmica conceitos como *artes maiores* e *artes menores* não existem, na medida em que não há uma hierarquia das expressões artísticas. O entendimento deste pressuposto basilar é vital no presente trabalho para uma compreensão ocidentalista da arte islâmica no geral, mas, em particular, da arte otomana. Tendo em conta este enquadramento, será possível abrir verdadeiros horizontes em relação a estas obras, libertando-nos da visão europeísta da supremacia das *artes maiores* em relação às restantes criações artísticas.⁶ Aliás, no contexto otomano, ao contrário do contexto europeu, é possível constatar que a arte do livro era bastante valorizada. Era comum certas iconografias presentes nesta arte influenciarem os motivos representados em têxteis e em loiças e azulejos cerâmicos, e vice-versa.

Seguidamente, após compreender o contexto em que surgiram estas obras, aprofundámos o conhecimento sobre a Coleção de azulejos Iznik do Museu Calouste Gulbenkian (Coleção). Esta investigação tanto englobou as obras que atualmente se encontram expostas na Galeria, como os mais significativos conjuntos azulejares que se encontram nas reservas. A partir deste estudo, foi possível conhecer os diversos motivos ornamentais, a evolução gráfica e cromática e as diferentes isometrias (presentes tanto em módulos de padrões como em unidades azulejares), sempre relacionando a geometria com a matemática.

A datação das peças tratadas neste Trabalho de Projeto segue os seguintes critérios: os azulejos associados diretamente a projetos arquitetónicos são datados de acordo com o período de construção dos edifícios, assumindo que os azulejos foram produzidos como parte da encomenda construtiva; os azulejos similares, mas não

⁶ Vide DENNY, 2004a, pp. 17-18.

idênticos a azulejos existentes em projetos arquitetónicos, são datados segundo as décadas associadas; os azulejos com componentes arquitetónicas (como apresentando um formato de alfiz ou de nicho/canto) são datados com períodos de tempos mais alargados, de acordo com o seu estilo, as suas cores e peças comparáveis.

Após conhecer bem a Coleção, o passo seguinte da investigação teve como base estabelecer a relação entre os azulejos Iznik da Coleção e o contexto arquitetónico otomano. Com efeito, procurámos estabelecer a ligação entre os azulejos do Museu e os edifícios onde azulejos idênticos se localizavam *in situ*, nos dias de hoje. Nos casos em que foi possível visualizar os monumentos otomanos em que estas obras se inseriam, para além de diversas publicações, recorremos, em muitos casos, ao arquivo de imagens *Getty Images*, que se tornou bastante útil sobretudo para a elaboração desta parte do trabalho. Através deste repositório, foi possível obter fotografias dos diversos monumentos referidos no trabalho. Para além destas obras arquitetónicas, foi igualmente importante pesquisar sobre os vários intervenientes que, de uma maneira direta ou indireta, se relacionavam com os azulejos Iznik nos séculos XVI e XVII: os encomendadores (os Sultões, uma Sultana e cortesãos) e os arquitetos (sobretudo Sinan).

Após a aquisição de conhecimentos obtida até esta fase, o penúltimo capítulo da investigação pretendeu *trazer* para a Galeria a informação obtida no decurso do presente trabalho. Neste sentido, foram criadas estratégias de comunicação para melhor transmitir aos visitantes do Museu a relação entre os azulejos Iznik da Coleção e o respetivo contexto arquitetónico otomano. É neste âmbito que surgem as visitas orientadas versadas sobre o tema do Trabalho de Projeto, assim como a criação de dispositivos de simulação tridimensional que permitam visualizar as obras *in situ* – não só as que se encontram na Galeria, mas também as que se encontram nas reservas.

Estes meios foram escolhidos por diferentes motivos. Por um lado, as visitas orientadas não só enriquecem a programação cultural do Museu, como dão a conhecer ao público nova informação sobre um dos núcleos mais significativos da Coleção, até agora desconhecido. Por outro lado, a utilização dos dispositivos ficará acessível a todos os visitantes que percorram a Galeria, ainda que a informação

presente nos mesmos poderá ser igualmente disponibilizada no *website* do Museu. Deste modo, estes conteúdos estarão acessíveis a todos, a partir de qualquer parte do mundo.

Por fim, surge a Conclusão, em que refletimos sobre a implementação de visitas orientadas dedicadas a esta temática e à instalação dos dispositivos sugeridos na Galeria, num futuro próximo, contribuindo deste modo para uma maior divulgação e enriquecimento da notável coleção de azulejos Iznik do Museu.

Capítulo II: O gosto do Colecionador e os azulejos Iznik

«[...] I have already pointed out to you that I do not wish to go on accumulating fine objects which have not a very paramount interest from the artistic point of view. What I aim after in collecting are objects of first-class artistic quality and which appeal to me as extremely fine specimens. [...].»⁷

A frase citada reflete os altos padrões de Calouste Sarkis Gulbenkian (1869-1955) na aquisição dos milhares de obras que viriam a constituir a sua coleção de arte particular. Esta mesma exigência aplicava-se igualmente à sua coleção de azulejos Iznik, que constitui o tema central da elaboração do presente trabalho.

Calouste Gulbenkian nasceu em Scutari (hoje Uscudar), próximo do estreito do Bósforo, defronte da atual Istambul, na Turquia (Fig. 1). Tendo vivido nesta cidade durante a sua infância e parte da adolescência, a sua vivência próxima da cultura otomana acompanhou-o durante toda a sua vida, mesmo quando viria a viver na Europa, a partir de 1883. É curioso constatar que Gulbenkian se referia sempre a si mesmo como um «Oriental».

Istambul, a capital do Império Otomano⁸ (denominada Constantinopla desde 1453 até 1922, aquando da queda do mesmo Império), afigura-se como um território histórico de passagens entre o Ocidente e o Oriente, desde há muitos séculos. Foi aqui que, segundo consta, aos catorze anos de idade, Calouste adquiriu, com dinheiro oferecido pelo seu pai na sequência dos sucessos escolares, antigas moedas gregas.⁹ Estas peças seriam as primeiras de uma vasta coleção, que o Colecionador (Fig. 2) viria a reunir durante mais de 40 anos da sua vida, composta por mais de 6 600 obras de arte. Assim, é possível atribuir-lhe o gosto pelo colecionismo desde muito cedo.

A origem arménia, cujo povo foi profundamente marcado pela diáspora que se estendeu até à China, desde o século XVI, e que começou a migrar em direção a Oeste

⁷ A passagem transcrita está presente numa carta enviada por Calouste Gulbenkian ao egiptólogo Howard Carter com data de 28 de setembro de 1937. *Vide* PEREIRA; SILVA, 2006, p. 9.

⁸ O Império Otomano vigorou de 1299 a 1922, ocupando territórios na Anatólia, norte de África e sudeste europeu, entre outros, nas diversas fases da sua expansão.

⁹ *Vide* WATSON, 2020, pp. 561-562.

com a abertura da sociedade otomana ao Ocidente na segunda metade do século XIX, fez com que a juventude de Calouste fosse caracterizada por um confronto dinâmico de referências culturais, numa sucessão de viagens que terão tido definitivas consequências para a estrutura do seu pensamento e, conseqüentemente, da sua coleção. Com efeito, Gulbenkian viria a estudar na École de Commerce de Marselha, sendo que mais tarde viria a integrar o King's College, em Londres, onde se formaria em Ciências Aplicadas.

Em 1888, viajou para Baku (Azerbaijão), de modo a aprofundar o seu conhecimento sobre petróleo e a complementar a sua formação. Esta viagem aos campos petrolíferos exerceu em Gulbenkian tal impacto que o inspirou a escrever o livro *La Transcaucasie et la Péninsule d'Apchéron – Souvenirs de Voyage*,¹⁰ em 1891. Esta foi a primeira de várias publicações sobre petróleo que viriam a consolidar a sua reputação como especialista nestas matérias, e é nesta mesma obra que, pela primeira vez, Calouste Gulbenkian se descreveu como «coleccionador».¹¹

Mais tarde, em Londres, no ano de 1892, Calouste casou-se com Nevarte Essayan (?-1952), de quem teve dois filhos: Nubar (1896-1972) e Rita (1900-1977). Os Essayan, família da sua mulher, «[...] eram oriundos de Cesareia e tinham acesso privilegiado à corte Otomana. Mas as boas relações com a corte Otomana não foram suficientes para proteger Gulbenkian e a sua família dos pogromes anti-Arménios. Em 1896, a ocupação das instalações do Banco Imperial Otomano em Constantinopla por ativistas arménios espoletou uma onda de ataques coordenados dirigidos à comunidade arménia nesta cidade. A família da mulher de Gulbenkian tinha entre os seus negócios uma frota de ferries e conseguiram assim escapar num barco a vapor para Alexandria.»¹²

Encontrando-se instalados em Londres a partir do mesmo ano, Gulbenkian adquiriu nacionalidade britânica em 1902, que manteve até ao final da sua vida.

¹⁰ **Fundação Calouste Gulbenkian** [em linha]. Lisboa: Calouste Sarkis Gulbenkian. Origens e formação. [Consult. 16/10/2020]. *Origens e formação*. Disponível em: <https://gulbenkian.pt/fundacao/calouste-sarkis-gulbenkian/origens-e-formacao/>

¹¹ Vide HALLETT, 2019, p. 14.

¹² **Fundação Calouste Gulbenkian** [em linha]. Lisboa: Calouste Sarkis Gulbenkian. Origens e formação. [Consult. 15/1/2021]. *Origens e formação*. Disponível em: <https://gulbenkian.pt/fundacao/calouste-sarkis-gulbenkian/origens-e-formacao/>

Apesar desta circunstância, prestou serviços tanto ao Império Otomano, como ao Império Persa. Foi em Londres que se estabeleceu com a sua família e que começou a investir financeiramente, de forma eficiente e consistente. Esta situação, associada à sua perspicácia no mundo dos negócios petrolíferos, faria com que mais tarde viesse a ser conhecido como «Sr. Cinco por Cento».¹³

Calouste Gulbenkian constituiu a maior parte da sua coleção de arte islâmica na Grã-Bretanha e também em França, onde passou a viver a partir da década de 1920. Estas aquisições eram feitas através de leilões locais e de redes comerciais que se estendiam a todo o Médio Oriente, em grande medida organizadas por comerciantes arménios.¹⁴ O conhecimento e o interesse por objetos oriundos das diferentes culturas do mundo islâmico foram uma constante. Dos vários núcleos orientais que compõem a sua coleção, é possível constatar que o Colecionador valorizava os melhores centros de produção artística: a própria Turquia, a Pérsia e a Índia Mogol.

O gosto pela arte otomana concretizou-se igualmente através da aquisição de peças de cerâmica da cidade de Iznik¹⁵ (Fig. 3), tanto de loiças como de azulejos (dos séculos XVI e XVII):

As cerâmicas e os azulejos acabariam por constituir quase metade da sua coleção e o primeiro livro sobre arte oriental que integrou a sua biblioteca foi *A Descriptive Catalogue of the Maiolica, Hispano-Moresco, Persian, Damascus, and Rhodian Wares, in the South Kensington Museum*, de Charles Drury Fortnum (1820-1899), publicado alguns anos após o seu nascimento, em 1873. (HALLETT, 2019, p. 16)

Foi em 1898 que Gulbenkian adquiriu as primeiras cinco peças deste núcleo, que viria a ser o mais relevante no contexto da cerâmica islâmica da sua coleção, quer em quantidade, quer em variedade e qualidade. Com efeito, o Colecionador continuou a comprar peças nos anos que se seguiram a esta primeira compra, adquirindo obras notáveis de grande diversidade decorativa.

¹³ A expressão «Sr. Cinco por Cento» advém do facto de Calouste Gulbenkian ter obtido esta percentagem de lucro exclusivamente para si, aquando de um dos seus negócios petrolíferos. Jonathan Conlin afirma: «O Acordo da Linha Vermelha de 1928 incorporava a pretensão pessoal de Gulbenkian a 5 por cento do petróleo da TPC, uma pretensão que ele transferiu posteriormente para uma empresa, a Partex, que ainda hoje subsiste.» (CONLIN, 2019, p. 17)

¹⁴ Vide HALLETT, 2019, p. 13.

¹⁵ A cidade de Iznik era denominada Niceia antes da conquista do Império Otomano, em 1331. Esta cidade situa-se a cerca de 90 quilómetros a sudeste de Istambul.

Calouste Gulbenkian reuniu cerâmica de Iznik desde 1898 até 1938.¹⁶ No que diz respeito ao núcleo dos azulejos, as faturas de compra nos arquivos do Museu Calouste Gulbenkian atestam que os anos de 1919, 1921 e 1923 foram os mais frutíferos em termos de formação deste núcleo da coleção. Aliás, o ano de 1919 é aquele em que o Colecionador enriquece substancialmente este setor e, simultaneamente, adquire cerca de 15% do núcleo de loiças. Uma parte destas aquisições é efetuada ao antiquário do Dr. Jacob Hirsch (1874-1955)¹⁷ de Genebra, sendo que a grande parte é proveniente das coleções de Michel Manzi (1849-1919) e de Jules Jeunette (1850-1925)¹⁸, adquiridas por intermédio dos irmãos Maurice Stora (1879-1950) e Raphaël Stora (1887-1963).¹⁹ Existem igualmente exemplares de azulejos provenientes da coleção Le Breton²⁰ e ainda um painel adquirido às Galerias Vitali Fransès et Frères, em Paris. Para além destes, um dos painéis é proveniente do antiquário Alfred Spero, em Londres.²¹

O número elevado de vendas que tiveram lugar neste período breve que se seguiu à I Guerra Mundial pode ser indicador das dificuldades financeiras vividas na Europa da altura, abrindo novas possibilidades de aquisições no mercado de arte que beneficia, assim, de uma conjuntura particularmente difícil para a maior parte da população. Ao mesmo tempo, «[o] crescente entusiasmo pelo modernismo e o progressivo desinteresse pelos objetos tradicionais do colecionismo oitocentista também terão desempenhado um papel importante nestes desenvolvimentos.» (HALLETT, 2019, pp. 24-25)

¹⁶ «Em 1914, antes do eclodir da guerra, Gulbenkian comprou dez peças de cerâmica a negociantes arménios – nomeadamente aos irmãos Kalebdjian e Dikran Kelekian. Ao longo dos cinco anos que se seguiram, adquiriu outras cinquenta e duas peças de cerâmica e azulejaria, todas elas através de leiloeiras e negociantes europeus.» (HALLETT, 2019, p. 24)

¹⁷ O Dr. Jacob Hirsch foi um importante colecionador, numismata e negociante de arte suíço-alemão. **The British Museum** [em linha]. Londres: Dr Jacob Hirsch. Information. [Consult. 18/2/2021]. *Dr Jacob Hirsch*. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG58797>

¹⁸ «Estes objetos provinham sobretudo de coleções europeias estabelecidas, de *amateurs* ou *connoisseurs* franceses, como Michel Manzi [...], Jules Jeunette [...].» (HALLETT, 2019, p. 24)

¹⁹ **Dumbarton Oaks** [em linha]. Washington, D.C.: M. and R. Stora [Consult. 23/2/2021]. *M. and R. Stora, Paris and New York*. Disponível em: <https://www.doaks.org/resources/bliss-tyler-correspondence/annotations/m-and-r-stora-paris-and-new-york>

²⁰ Gaston Le Breton (1845-1915) foi um colecionador de arte francês. Os azulejos adquiridos à coleção Le Breton foram feitos por intermédio de Graat et Madoulé, antiquário de Paris.

²¹ Estas aquisições ao antiquário Alfred Spero, negociante de arte, foram feitas por intermédio de H. Kehyaian & Co. *Vide* RIBEIRO, 2009, p. 10.

Curiosamente, este período compreendido entre 1919 e 1923 coincide igualmente com o período histórico da transição do Império Otomano para a atual República da Turquia.²² Com efeito, a formação desta parte da sua coleção reflete, na sequência dos acontecimentos referidos, as mudanças das circunstâncias económicas e políticas, assim como a evolução dinâmica do mercado da «arte islâmica», para além do gosto pessoal,²³ conhecimento e contactos pessoais de Gulbenkian. Por outro lado, «[...] em 1922, aos 53 anos de idade, começou a planear retirar-se para o Bósforo, ideia que “provavelmente não era partilhada por nenhum dos membros da sua família ou por outros *amiras* de Istambul”. Não voltaria a Istambul, mas este período de aquisições reflete talvez um momento de nostalgia pela sua cidade natal.»²⁴

Foi no ano de 1928 que o Colecionador adquiriu o último painel de azulejos Iznik – o ‘Painel de azulejos com composição floral e vaso’ (Fig. 30). Com efeito, durante as quatro décadas em que adquiriu cerâmica de Iznik, Calouste Gulbenkian reuniu um elevado número de obras.

Nessa época, teorias raciais privilegiavam a arte persa em detrimento da árabe e da turca; acreditava-se que a Pérsia fora a principal fonte de criatividade artística do Médio Oriente e estas peças eram consideradas exemplares. (HALLETT, 2019, p. 17)

Assim, durante algumas décadas, as peças oriundas de Iznik apareciam denominadas como «faiança de Rhodes», um termo com conotações associadas à Pérsia, uma vez que estas peças de cerâmica eram atribuídas a oleiros persas cativos em Lindos, na ilha de Rodes. Contudo, «[e]sforços posteriores no sentido de definir as suas origens dentro do Império Otomano permitiriam identificar a localidade de Iznik como o principal centro de produção, como seria confirmado em 1923 por Gaston

²² «As discussões que surgem por volta da mesma época acerca da cerâmica de Iznik no mercado da arte e no meio académico podem ser interpretadas como uma crescente tendência para enfatizar o seu carácter “turco”, privilegiando uma classificação que servia também o cânone artístico nacional. Uma vez que provinha de vários lugares diferentes, esta característica cerâmica fora rotulada, durante o século XIX, de “persa”, “cerâmica de Damasco” e “cerâmica de Rodes”, antes de estudos comparativos e novas provas arqueológicas a terem atribuído aos *kilns* de Iznik, associando-a de modo ainda mais explícito às culturas aristocráticas centrais que se tornariam o legado do Império Otomano à Turquia moderna. Atualmente, estas peças integram o principal cânone da história da arte islâmica, sendo habitualmente designadas como cerâmicas “turcas” ou “otomanas”.» (TROELENBERG, 2019, p. 51)

²³ «Não sendo um “coleccionador de épocas ou séries de obras” como escreveu de si próprio, geriu a sua colecção em função do seu gosto pessoal.» (FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, 2001, p. 13)

²⁴ HALLETT, 2019, p. 25.

Migeon e Armenag Bey Sakisian numa publicação que Gulbenkian possuía. O colecionador continuaria a utilizar o termo “Rodes” (e ocasionalmente “Damasco”), sem chegar a adotar “Iznik”, mas estava decerto consciente da ironia da origem turca de peças anteriormente consideradas “persas”.» (HALLETT, 2019, p. 17)

Embora ainda se encontrasse a viver em Inglaterra, em 1906, Gulbenkian adquire um andar no Quai d’Orsay, em Paris. Contudo, é no ano de 1923 que Gulbenkian compra o notável imóvel que pertencera ao colecionador de arte Rodolphe Kann (1845-1905), o n.º 51 da Avenida d’Iéna, na mesma cidade. As obras que nele realiza com o intuito de albergar e usufruir da sua já considerável coleção fazem com que a sua família se instalasse nesta residência a partir de dezembro de 1927. Foi nesta casa que o Colecionador reuniu definitivamente o acervo principal da sua coleção, fazendo conviver as artes do Oriente com as do Ocidente.²⁵ Gulbenkian via a sua coleção como obras de arte e dispunha-as de modo a serem exibidas de uma forma diferenciada, por vezes mandando ajustar os espaços, para além de instalar sofisticados equipamentos de eletricidade e climatização para a sua conservação.²⁶

Deste ponto de vista, podemos interpretar a coleção de arte islâmica de Gulbenkian como um conjunto que encarna prototipicamente as antiguidades da identidade moderna, transcendendo a mera dicotomia Oriente-Occidente ou as classificações culturalistas. Talvez não seja trivial o facto de Gulbenkian ter mantido os azulejos e cerâmicas de Iznik que adquiriu na biblioteca da sua residência de Paris após 1923, associando aos seus livros essa secção particular da sua coleção. (TROELENBERG, 2019, p. 52)

As fotografias das escadas e da biblioteca da residência parisiense encontram-se ilustradas, respetivamente, nas Figs. 4 e 5 e é possível observar nas mesmas a disposição de diversos painéis de azulejos Iznik. Se, por um lado, no espaço das escadas, a decoração parietal é praticamente preenchida por diversas tipologias e formatos de painéis de azulejos, combinados igualmente com têxteis otomanos, cobrindo o espaço disponível numa composição de *horror ao vazio*, já na divisão da

²⁵ Vide PEREIRA; SILVA, 2006, p. 22.

²⁶ «Ao recordarmos o que era a casa da Avenida d’Iéna em Paris, somos levados a concluir que, embora fosse uma casa particular, o seu proprietário, ao distribuir por ela os objectos que ia adquirindo, o fez, não só com raro gosto, mas com conhecimento das regras essenciais da museologia – adquirido na leitura de bons autores, visitas aos mais afamados museus e frequentes contactos com críticos, historiadores e museologistas [...]» (PERDIGÃO; FERREIRA, 1976, p. 12)

biblioteca o enquadramento dos dois painéis expostos evoca uma composição arquitetónica.²⁷ Para além deste aspeto, o Colecionador reunia nesta mesma divisão azulejos Iznik juntamente com cerâmicas do artista italiano Andrea della Robbia (1435-1525), o que revela que Gulbenkian apreciava a relação sincrónica e material destas obras.

A atividade de Calouste Gulbenkian enquanto homem de negócios e colecionador desenvolveu-se ao longo da primeira metade do século xx e foi contemporânea da consolidação do cânone das artes islâmicas nas esferas do conhecimento especializado, da academia e dos museus. Com efeito, observando os gráficos correspondentes às Figs. 6a e 6b, é possível constatar a relação direta entre o preço do petróleo e as aquisições feitas pelo Colecionador neste mesmo período.

Gulbenkian viveu em Lisboa no final da sua vida, entre 1942 e 1955, durante e após a II Guerra Mundial. Na sequência da sua vontade, hoje em dia, é possível admirar toda a sua coleção de arte no Museu Calouste Gulbenkian, na mesma cidade.

A Galeria do Oriente Islâmico do Museu Calouste Gulbenkian alberga o notável conjunto de azulejos Iznik que pertenceu a Calouste Gulbenkian, em total comunicação visual com os jardins envolventes, enaltecendo a natureza presente nas obras e evocando as origens das mesmas, assim como as do Colecionador.

De modo a poder compreender-se melhor o contexto histórico e artístico em que surgiram estas obras, o próximo capítulo é dedicado à história do azulejo Iznik no início da Idade Moderna, no Império Otomano.

²⁷ «É notória a preocupação do Colecionador com a conservação e distribuição das peças com afinidades estilísticas de forma criteriosa. Os dois aspectos do interior da casa revelam essas mesmas preocupações [...]» (RIBEIRO, 2009, p. 11)

Capítulo III: A história do azulejo Iznik ao longo do século XVI e início do século XVII

O Império Otomano, que vigorou de 1299 a 1922, atingiu diversas áreas de expansão durante vários séculos. A grande produção artística que ocorreu durante este tempo revela não só o poder e o domínio cultural da corte otomana dentro deste território, mas também fora dele:²⁸

The works of art created and commissioned during this period confirm Ottoman receptivity to the artistic cultures of their neighbours and the countries they conquered to the east and west. By absorbing different styles and using them as vehicles of expression, the Ottomans created a new and immediately recognisable visual idiom. [...] Ottoman architecture and portable works of art that were distinctly different from anything produced in either the Christian West or the rest of the Islamic world were deliberately used to demonstrate Ottoman supremacy to both friends and foes. (BAGCI; TANINDI, 2005, p. 262)

A antiga cidade de Iznik, conhecida como Niceia antes da conquista do Império Otomano, em 1331, assume-se como uma cidade com uma identidade própria no âmbito da História da Arte – foi neste local que surgiu uma notável produção de cerâmica, desde finais do século XV até inícios do século XVII, que se traduz numa das mais reconhecidas produções artísticas do período otomano.

O desenvolvimento da indústria cerâmica em Iznik, pautada por um dinamismo sem precedentes, deve-se a diversos fatores. Para além de ser um local com as matérias-primas essenciais para a criação da mesma, o facto de Iznik se encontrar na encruzilhada da principal via terrestre que ligava Aleppo, Damasco, Brussa (atual Bursa) e Constantinopla, fazia com que facilmente pudesse importar minérios que faziam parte da composição das cores, bem como o escoamento da produção de azulejos e loiças.²⁹ Os principais centros de fabrico de cerâmica do Império Otomano, no final do século XVI, encontram-se localizados no mapa da Fig. 8. Aqui, é possível constatar o seu considerável número, encontrando-se situados em diversas zonas do Império.

²⁸ As diversas rotas comerciais que transportavam bens otomanos, com circulação dentro do próprio Império e para além dele, são apresentadas no mapa da Fig. 7.

²⁹ Vide RIBEIRO, 2009, p. 15.

No século XIV, o Sultão Murade I (r. 1359-1389) terá sido responsável pela instalação de manufaturas cerâmicas em Iznik.³⁰ No entanto, é mais tarde, durante o reinado de Maomé II, o *Conquistador* (r. 1444-46, 1451-1481), que as cidades de Brussa e Adrianópolis (atual Edirne) desempenharam um papel importante,³¹ na medida em que foram construídos nas mesmas importantes edifícios com revestimentos azulejares, como o Mausoléu Verde (*Yeşil Türbe*) – Fig. 9 – ou a mesquita de Murade II, respetivamente.³² É a este último Sultão que se deve a conquista otomana de Constantinopla, em 1453, assumindo-se como capital deste Império a partir desse ano.³³

A conquista de Constantinopla foi um marco importante para a criação artística otomana que surgiu a partir dessa altura e «[...] Mehmed was an indefatigable, ambitious and wide-ranging patron.» (ATASOY; RABY, 1994, p. 76) Com efeito, é durante o reinado deste Sultão que surge um ateliê imperial, denominado *nakkashane*³⁴, vocacionado para inúmeros tipos de manufaturas, incluindo a produção de azulejos.

The Ottoman Turkish court [...] sponsored a series of workshops producing luxury objects essential to court protocol and to the sort of conspicuous consumption that served to project an image of royal power and wealth. Sometime near the end of the 15th century, probably as a response to the popularity and high price of Chinese blue-and-white porcelain, the Ottoman court in Istanbul decided to sponsor the production of high-quality ceramics. Quite naturally, the court officials responsible for this new artistic initiative turned to Iznik, because of its already existing ceramic production and proximity both to Istanbul and to sources of fuel. It seems almost certain that another royal ceramic atelier was later established in Istanbul [...]. Although no documents survive to record the founding of the new manufactories, we may

³⁰ Nesta altura, Brussa era a capital do Império Otomano e Iznik situava-se a 80 quilómetros da mesma.

³¹ «It is generally assumed, although not proven, that before large scale production commenced in Iznik the tiles used in sacral buildings in the three Ottoman capital cities of Bursa, Edirne and Istanbul were produced in temporary kilns set up near the construction sites; a system known to have been widely used during the mediaeval period.» (BILGI, 2009, p. 15)

³² «Embora ainda fossem utilizados azulejos em corda seca, a técnica da pintura sob o vidrado surge pela primeira vez em meados do século XV nos azulejos hexagonais que revestem as paredes interiores da Mesquita de Muhrad II percursores dos azulejos em azul e turquesa utilizados, por exemplo, no revestimento da fachada do Sunnet Odasi (Pavilhão da Circuncisão) do Palácio do Topkapi (residência dos sultões otomanos do século XV ao XVIII).» (RIBEIRO, 2009, p. 16)

³³ *Ibidem*, p. 16.

³⁴ «The *nakkashane* was the creative brain of the Ottoman court style, which spread to all parts of the empire, from the central Islamic lands and northern Africa to the Balkans, and had a profound influence on its neighboring cultures.» (ATIL, 1987, p. 17)

assume that the task given to them was to produce high-quality ceramics that would rival the expensive and rare imported Chinese porcelain. (DENNY, 2004a, p. 59)

Os diversos motivos ornamentais que eram criados pelos artistas de corte (*ehl-i Hiref*) que trabalhavam em Constantinopla para o ateliê imperial (*nakkaşhane*) estavam presentes nas diversas criações artísticas e em vários suportes – desde a arte do livro e dos têxteis, até às loiças e aos azulejos, e não só. Todos estes tipos de objetos, que reuniam elementos decorativos em comum, testemunhavam uma riquíssima cultura visual. Deste modo, a produção azulejar de Iznik não só absorveu muitos destes elementos decorativos, como também os transpôs para outros tipos de objetos (Fig. 10). Chamamos igualmente a atenção para um tecido otomano (Fig. 11), que apresenta um motivo que surge em alguns painéis de azulejos Iznik da Coleção de Gulbenkian (Figs. 23 e 28): os enrolamentos de nuvens de influência chinesa.³⁵

Simultaneamente, a azulejaria de Iznik incorporava elementos decorativos provenientes da célebre porcelana chinesa (o estilo «azul e branco» da dinastia Ming), mas também de influência persa.³⁶ Deste modo, o início do século XVI é caracterizado pelas relações comerciais e pelas interações culturais entre o Médio e o Extremo Oriente,³⁷ que se cruzavam nos territórios do Império Otomano e, consequentemente, na arte. De facto, a produção de azulejos Iznik desta fase era caracterizada pelo uso do azul-cobalto, frequentemente utilizado nas porcelanas chinesas.³⁸ Este elemento demonstra que não só estas porcelanas circulavam e chegavam aos territórios da atual Turquia, como também espelham o gosto e a cultura material deste tempo.³⁹

³⁵ «The first [Chinese-derived cloudband], a popular device in western Iran in the last quarter of the 15th century, would continue in favour among Iznik potters until about 1560 [...].» (SURIANO, 2001, p. 88)

³⁶ «Although subject to Iranian influence, Ottoman art acquired its own specific characteristics.» (BAETJER; DRAPER, 1999, p. 68)

³⁷ «Não obstante este estímulo que a porcelana chinesa exercia na produção cerâmica do mundo islâmico, pode hoje afirmar-se que as influências recíprocas são um facto [...].» (RIBEIRO, 2009, p. 21)

³⁸ «Not surprisingly, the shapes and decorations reflect a variety of sources: some examples were quite literal paraphrases of Chinese porcelain originals, duplicating the blue decoration and showing the characteristic lobed and cusped (or foliate) rims of the famous Ming dishes [...]. These early blue-and-white wares were characterized by a very distinctive style in which round-edged leaves resembling oak leaves were combined in delicate vegetal arabesques with a traditional form of split leaf known as *rumi* [...] with a long legacy in the decorative repertoire of the Middle East.» (DENNY, 2004a, p. 61)

³⁹ «From Karahisar, several days journey away from Iznik to the south, the ceramic masters of Iznik arranged the importation of a sort of flinty stone known locally as *yüre*, which was ground up and added to the local siliceous potter's clay; this was clearly an attempt to utilize an ingredient comparable to

No reinado de Solimão, o *Magnífico* (r. 1520-1566) – Fig. 12 –, Iznik é oficialmente reconhecida como o principal centro cerâmico do Império Otomano. Este período corresponde à época áurea da sua produção azulejar.⁴⁰ Grande parte dos azulejos produzidos em Iznik era destinada ao interior e exterior de grandes edifícios construídos em Constantinopla, como a mesquita de Solimão (*Süleymaniye Camii*) – Fig. 13 – ou a mesquita de Rüstem Paxá, entre outros, ambas projetadas pelo célebre arquiteto Sinan (1489-1588) – este tema será aprofundado no Capítulo V.⁴¹

Foi precisamente no âmbito da construção da imponente mesquita de Solimão que teve início a grande produção em massa de azulejos Iznik, em 1552, quando um édito imperial (*ferman*) foi criado para se encomendar azulejos para esta obra. De facto, é sabido que ao longo do século xvi houve disputas entre os centros de produção de Iznik e a corte, devido a atrasos nas encomendas. Estes atrasos surgiam devido à prioridade dada à produção comercial dos azulejos, que era mais lucrativa, tanto para o mercado interno, como para exportações.

No seguimento destes acontecimentos, novos éditos imperiais foram criados em 1585, 1598 e 1613, proibindo os centros de produção de Iznik de aceitar novos pedidos antes de terminarem as encomendas com origem na corte. A última grande encomenda imperial ocorreu em 1617, resultando em 20 000 azulejos Iznik destinados à mesquita Azul (*Sultan Ahmet Camii*), em Istambul – Fig. 14.⁴²

A construção de obras monumentais estendeu-se igualmente por todo o Império: «The style of decorative tile-work adorning the monuments in the capital was exported to and imitated in the provinces, especially Syria and eastern Anatolia. Iznik wares, produced mainly for the domestic market, were also exported to Europe, notably the Medici court, where they inspired imitations.» (MAKARIOU, 2012, p. 313)

the Chinese petuntse. [...] Cobalt ore mined in Anatolia probably provided the material for blue decoration.» (DENNY, 2004a, p. 59)

⁴⁰ «Na indústria cerâmica de Iznik não se pode dissociar a produção das loiças e dos azulejos, embora na primeira metade do século xvi o fabrico de loiça tenha sido predominante. Já na segunda metade deste século, com a crescente pressão de encomendas, a produção de azulejos passou a ter prioridade no fabrico, remetendo a loiça para segundo plano.» (RIBEIRO, 2009, p. 105)

⁴¹ «The reign of Süleyman was the golden age of Ottoman culture, which flourished under the sultan's personal involvement and ardent support. [...] The age of Süleyman was renowned for the construction of monumental architecture, with the sultan, his family, and high administrative officials commissioning one spectacular complex after another. [...] It was an age of giants among architects and artists, including Sinan, the master of monumental buildings and complexes [...].» (ATIL, 1987, p. 24)

⁴² BILGI, 2009, p. 20.

Estes projetos arquitetónicos espelhavam a ambição e o gosto imperial, tornando-se numa metáfora de poder.

Estas grandes obras, que passaram a incluir azulejos Iznik como o elemento decorativo por excelência, eram os espaços onde estes podiam ser admirados. Em termos formais, a produção azulejar de Iznik do século XVI é marcada por uma clara evolução da paleta cromática, assim como dos motivos ornamentais. A partir das décadas de 1530 e 1540, surge uma maior procura pelos azulejos Iznik, não só pela corte, mas também pelas elites da sociedade otomana.

By the late 1540s, Iznik pottery developed a broader underglaze palette which included a turquoise blue, sage green [...] and black for outlines.⁴³ The new colour scheme was used to greatest effect in an imaginative floral style that reached full maturity in Kara Memi's so-called 'Quatre fleurs' style. Tulips, carnations, roses, hyacinths and other flowers were now juxtaposed in naturalistic compositions of great elegance and beauty. [...] The [...] naturalistic style continued in favour among Iznik potters well into the second half of the 16th century, finally giving way to a brighter palette. (SURIANO, 2001, p. 88)

A utilização frequente das quatro flores acima mencionadas – tulipas, cravos, rosas e jacintos –, que originaram o estilo denominado *quatre fleurs*, derivou numa notável mestria na representação das mesmas nos azulejos Iznik. Esta grande diversidade floral, que inclui também outros motivos vegetalistas tradicionalmente utilizados deste período, como ameixoeiras, peónias, crisântemos ou flores de lótus, aparece adequadamente representada nos azulejos Iznik do Museu. De facto, esta diversidade na representação floral associa-se a um processo de assimilação de repertórios exógenos, sobretudo de influência chinesa, atestando não só a circulação de uma cultura visual e material diversificada, mas também a sua receção e apropriação em contexto otomano.

Paralelamente, a partir das primeiras décadas do século XVI, surgiam novos estilos e motivos ornamentais – o estilo *saz*⁴⁴ (Fig. 29), os motivos *hatayi*⁴⁵ (Fig. 83) e

⁴³ «Iznik craftsmen made use of contours to prevent seepage of the colours. The contours were at first drawn in cobalt blue and greyish green, and later in black. Stencils were used to sketch out the designs, a technique that was above all essential for repeating patterns.» (BILGI, 2009, p. 16)

⁴⁴ «The *saz* style originated not in ceramics but as a drawing style in 15th-century Iran; and its leading exponent at the Ottoman court was Sahkulu who was head of the *cemaat-i nakkaşan* from 932/1526 until his death, which is thought to have occurred about 1556.» (ATASOY; RABY, 1994, p. 133)

*çintamani*⁴⁶ (Fig. 89), para além dos arabescos *rumi* (Fig. 34). As folhas *saz*, lanceoladas e ondulantes, que fazem parte da decoração de um número significativo de azulejos Iznik, vão definir um estilo decorativo designado por decoração estilo *saz*.⁴⁷ Já as composições decorativas designadas por *rumi-hatayi*, «[...] caracterizam-se, como o nome indica, pela associação de dois elementos distintos: o *rumi*, de origem islâmica, em forma de meia folha, e os motivos decorativos de origem chinesa, designados por *hatayi*. [...] a decoração *rumi-hatayi*, o emprego de azul médio realçado a azul mais escuro e a alternância da decoração em reserva e da decoração sobre fundo branco, são as principais características que definem a produção em azul e branco das oficinas de Iznik.» (RIBEIRO, 2009, p. 21) Os dois têxteis ilustrados nas Figs. 15 e 16 apresentam alguns destes motivos, semelhantes aos que aparecem representados em alguns dos azulejos Iznik da Coleção de Calouste Gulbenkian.

A preferência pelas representações florais que decoram os azulejos Iznik da primeira metade do século XVI – nos quais a utilização de tons de azul, turquesa e cobalto sobre fundo branco, que dava pouco destaque às cores – viria a mudar de forma significativa na segunda metade da mesma centúria. A partir desta altura, o

⁴⁵ «Shah Kulu is primarily identified in the history of Ottoman court art with a highly distinctive style known variously today as the “saz” or the “hatayi” style. The exact meaning of the term “saz” is unclear – it probably refers to a kind of mythic Turkic enchanted forest. In Ottoman art the style is composed of thin-stemmed plants with long featherlike leaves, interspersed with complex floral palmettes derived mainly from Chinese artistic forms such as the lotus [...]. In Turkish the word *saz* also means “marsh reed”. Significantly, this grasslike plant is the source of the *kalem* or Islamic calligrapher’s pen, with which drawings in the *saz* style were executed. The term “hatayi” is much more straightforward: in art it means quite literally the “Cathayan” or “Chinese” style, another name for the arabesque of complex lotus palmettes, curving vines, and fatherly leaves, often combined with *peri* and dragons, that we see across so many media in Ottoman art of the 16th century and beyond. The word “hatayi” reflects the Chinese origins of many of the motifs that eventually evolved into this highly distinctive and graceful Ottoman court style.» (DENNY, 2004a, pp. 33-36)

⁴⁶ «The word *chintamani* in Sanskrit means “auspicious jewel”, and was used to denote a Buddhist halolike symbol consisting of three pearls that gave off a mystical flame. It became a powerful good luck symbol in Timurid Iran (where it appeared on the coinage) and by Ottoman times its use in many different artistic media, from Iznik tiles to silk textiles, had virtually made it an Ottoman emblem. [...] In Ottoman art the *chintamani* motif seems to have lost its original Buddhist meaning and acquired instead a general connotation of good luck and protection from evil spirits. In some cases the spots and stripes may also refer to the heroic masculinity of the mythical – and to educated Ottomans, quite familiar – Iranian paladin Rustam, one of the major figures in the Iranian national epic the Book of Kings or *Shah-nameh*, which was translated into Ottoman Turkish in the later 16th century. In the course of his adventures, Rustam (incidentally the namesake of the Grand Vizier Rustem Pasha) vanquished both a tiger and a leopard, and wore garments made of their skins, as an Ottoman miniature from a late 16th-century album in the Topkapi palace portrays.» (*Ibidem*, p. 150)

⁴⁷ RIBEIRO, 2009, p. 51.

surgimento de um novo pigmento, denominado vermelho *bolus da Arménia*⁴⁸, permitiu um maior fulgor dos motivos florais, atribuindo-lhes também mais contrastes cromáticos na representação: «A utilização bem-sucedida deste pigmento, atingida no final de 1550, obtido através de englobe denso composto de argila vermelha e aplicado em relevo sob o vidrado, bem como do verde-esmeralda, integrado na paleta cromática na década seguinte, está associada ao estilo floral de que a Colecção Gulbenkian possui um grande número de peças [...]» (RIBEIRO, 2009, p. 51)

A segunda metade do século xvi corresponde ao apogeu da produção de Iznik, no que toca ao domínio das técnicas e da qualidade estética, revelando a magnificência da arquitetura e correspondente produção azulejar. Com efeito, se o reinado de Solimão I correspondeu a um período de criatividade excepcional na história da azulejaria otomana, foi durante os reinados de Selim II (r. 1566-1574) e de Murade III (r. 1574-1595) que os desenvolvimentos artísticos das décadas anteriores atingiram o seu maior florescimento⁴⁹, como veremos no Capítulo V:

If we look at the overall course of the production of polychrome ceramics at Iznik, it began in earnest with the introduction of the underglaze red in around 1560, reached its zenith by the early 1570s, moved into a period of extravagance in the 1580s and 1590s, and was already in serious decline by 1610. (DENNY, 2004a, p. 215)

A partir do início do século xvii, assiste-se a um declínio progressivo da indústria cerâmica de Iznik, fruto de vários fatores. A instabilidade política e social vividas nesta época levam ao decréscimo do mecenato da corte, o que, associado ao grande incêndio de 1606 e à concorrência com outros centros de fabrico (como Cutaia, Diyarbakir e Damasco), assim como à escassez de matérias-primas, determinou o declínio desta produção⁵⁰: «In the 17th century, [...] the Ottoman court greatly reduced its patronage of the arts. This was most patent in architecture, but the numbers of *ehl-i hiref* artists [...] were also reduced.» (RABY; EFFENY, 2001, p. 172)

⁴⁸ «By the mid-sixteenth century, Ottoman craftsmen had mastered the technique of underglazing at the same time that a new pigment – a red known as Armenian bole – was introduced [...]» (BAETJER; DRAPER, 1999, p. 68). Ver Glossário.

⁴⁹ Vide DENNY, 2004a, p. 117.

⁵⁰ RIBEIRO, 2009, p. 17.

Segundo o relato de 1648 do célebre viajante otomano Evliya Çelebi (1611-1682), foram apenas encontrados nove fornos de mestres oleiros em Iznik, contrastando com os cerca de 300 existentes durante o reinado do Sultão Amade I (r. 1603-1617).⁵¹

But so vast was the production of the later 16th century, and so extraordinary its artistic quality and impact, that the visual record of accomplishment from that era served in later Ottoman times as a constant stimulus to recover past glories in the decorative arts [...]. (DENNY, 2004a, p. 215)

Não obstante a mudança de paradigma que surgiu a partir do início do século xvii, a produção azulejar de Iznik do século xvi foi tão notável e expressiva, que ainda hoje é considerada uma das maiores criações artísticas otomanas. A coleção azulejar reunida pelo Colecionador, hoje reunida no Museu, exemplifica de uma maneira ímpar esta grande produção.

Apesar do elevado número de azulejos produzidos em Iznik no século xvi e início do século xvii, hoje em dia os diversos azulejos que se conhecem representam uma ínfima parte dessa grande produção. Esta circunstância deve-se a diversos fatores, sobretudo derivados de causas naturais:

The fires that punctuated the period when the production of Iznik ceramics was at its peak must have carried off a vast amount of the finest Iznik wares and it is quite understandable why such a pitifully small quantity of intact Iznik wares remains in Istanbul today. Ample proof of the scale of this destruction [...] is provided by the material discovered over the last hundred years in excavations [...] of numerous sites scattered over what was once the heart of Ottoman Istanbul. (ATASOY; RABY, 1994, p. 18)

Apesar de o elevado número de fogos ao longo dos tempos (Fig. 17) constituir a principal razão da escassez da azulejaria Iznik que chegou aos nossos dias, em Istambul há ainda outros fatores que devem ser destacados: a deterioração natural das peças de cerâmica e a admiração e o gosto europeus pela cultura otomana durante o século xviii e, sobretudo, no século xix⁵², o que levou a que uma quantidade apreciável de

⁵¹ ATASOY; RABY, 1994, p. 273.

⁵² «As mentioned, 19th-century European collectors began acquiring large numbers of Iznik tiles in the aftermath of two major events: the Russo-Turkish War of 1878-1879, with the siege and subsequent

azulejaria Iznik do século XVI tivesse sido vendida a comerciantes, viajantes e diplomatas.⁵³

Estas aquisições estiveram na base de grandes coleções de cerâmica de Iznik hoje espalhadas por todo o mundo, muitas delas em museus. Ao mesmo tempo, o fascínio pelos azulejos Iznik originou criações artísticas muito tempo depois da sua produção. Tomemos como exemplo a imagem da Fig. 18, que ilustra um tapete manufaturado já no século XIX/XX, cuja inspiração provém dos azulejos Iznik produzidos no Império Otomano, no século XVI. Os motivos ornamentais deste tapete assemelham-se a algumas das decorações dos conjuntos de azulejos Iznik da Coleção Gulbenkian, cujo tema será desenvolvido no próximo capítulo.

occupation of Edirne and the destruction of the revetments of its palace, and the 1902 earthquake in Istanbul, which took an especially high toll of destruction and subsequent pillage in monuments near the earthquake fault by the city walls at the places known as Topkapi and Edirnekapi, with their major 16th-century tiled monuments [...].» (DENNY, 2004a, p. 211)

⁵³ «Later on, especially in the 19th century, Western merchants, travellers and diplomats responded to orientalist fashions and a general taste for exotica by purchasing large numbers of Iznik wares from all over the Ottoman empire. Thus, more than 532 pieces were acquired on the island of Rhodes between 1865 and 1869 by the French consul Salzmann, while some of the greatest surviving Iznik objects were found in Damascus, Jerusalem and Alexandria.» (ATASOY; RABY, 1994, p. 18)

Capítulo IV: Os azulejos Iznik da Coleção de Calouste Gulbenkian

A Galeria do Oriente Islâmico do Museu Calouste Gulbenkian reúne vários núcleos de obras de arte islâmica, compostos por peças de diversas origens geográficas e temporais. Na sua maioria, estes são constituídos por elementos que datam dos séculos XII a XVIII, oriundos do Irão, da Ásia Central, do Egito, da atual Síria e, sobretudo, da atual Turquia.⁵⁴ Das várias peças originárias deste último país, destaca-se o núcleo da cerâmica, que tanto inclui loiças como azulejos, resultando numa coleção excecional. O facto de os azulejos Iznik representarem a menor percentagem de peças de cerâmica da coleção de Calouste Gulbenkian, acrescentado ao fascínio que as loiças exerciam sobre as coleções de arte no Ocidente, fez com que houvesse poucos estudos sobre os mesmos. De facto, a grande parte das publicações até à data debruça-se sobre a temática das loiças de Iznik. Não obstante, os azulejos Iznik produzidos ao longo dos séculos XVI e XVII resultam num dos núcleos mais significativos dentro da cerâmica islâmica desta coleção, tanto em quantidade, como em variedade e em qualidade.



Figs. 19 e 20 – Galeria do Oriente Islâmico do Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal.

A coleção de azulejos Iznik reunida por Calouste Gulbenkian, composta por quase uma centena de conjuntos, encontra-se reunida neste Museu, estando a larga maioria guardada nas reservas. Deste modo, apesar de toda a coleção reunir peças

⁵⁴ «The northwestern corner of Anatolia was claimed by Osman (1299?-1324?), the leader of one of the emirates who founded the Osmanli, or Ottoman, dynasty in which the rule passed from father to son or to the eldest male in the family until 1922, at which date the sultanate was abolished and a year later replaced by the Republic of Turkey.» (ATIL, 1987, p.17)

admiráveis, tanto pela sua mestria, como raridade, os conjuntos mais significativos de azulejos Iznik podem ser vistos na Galeria do Oriente Islâmico (Figs. 19 e 20). No total, encontram-se expostos neste espaço vinte conjuntos de azulejos Iznik. Não obstante, existe a possibilidade de alguns dos painéis de azulejos Iznik que presentemente se encontram nas reservas poderem vir a estar expostos no Museu, em parte como resultado do presente Trabalho de Projeto.

Os painéis de azulejos Iznik da coleção de Calouste Gulbenkian apresentam uma grande variedade e riqueza de motivos de ornamentação, agrupando-se em três tipologias diferentes, que serão descritas nos subcapítulos seguintes. Esta descrição será útil para a elaboração das visitas orientadas a realizar no âmbito do presente trabalho.

IV.1. Tipologias de motivos de ornamentação

A Coleção testemunha a grande riqueza e variedade decorativa da produção de cerâmica azulejar de Iznik ao longo do século XVI e inícios do século XVII. Esta decoração é caracterizada por diversos tipos de motivos de ornamentação, desde o arabesco e do vegetalista, até ao figurativo, tendo sempre uma base matemática e geométrica na sua origem e estrutura.⁵⁵

IV.1.1. Arabesco

Os arabescos são motivos de ornamentação compostos por linhas geométricas espiraladas e por formas vegetalistas, que se repetem ao longo de uma superfície. A ‘Cercadura de azulejos com arabescos *rumi*’⁵⁶ (Fig. 40) é um notável exemplo deste tipo de motivo ornamental que representa arabescos de meias-folhas (*split leaves*) em

⁵⁵ «Um dos aspetos mais fascinantes do *design* de azulejos é a sua fecunda relação com a matemática e a geometria.» (FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, 2013, p. 34)

⁵⁶ «Another favorite motif is a split-leaf form known as *rumi* [“of Rome” – i.e. from Asia Minor] to art historians. These decorations are for the most part confined to bands or concentric circles, and the body of the wares themselves is often quite dense and heavy.» (DENNY, 2004a, p. 126)

caules robustos, bastante difundido nas artes do Médio Oriente. Nesta obra, cada unidade azulejar apresenta uma profusa decoração de elementos de cariz estilizado, com uma grande linearidade.⁵⁷

IV.1.2. Vegetalista

É possível afirmar que o denominador comum dos motivos de decoração que caracterizam os azulejos Iznik da Coleção são os motivos vegetalistas. De facto, a grande diversidade e abundância na representação floral materializada nestes painéis de azulejos transmite o fascínio otomano pela temática do jardim, tão presente na cultura e, consequentemente, na arte. O 'Azulejo de forma hexagonal' (Fig. 24) exemplifica esta pluralidade na sua composição decorativa, sendo uma obra ornamentada com diversos elementos vegetalistas, como bolbos de tulipas com representações de palmetas no seu interior, e também por flores de lótus estilizadas, por sua vez, ligadas a caules com flores e folhas.

IV.1.3. Figurativo

Os painéis de azulejos com motivos figurativos apresentam representações que reportam elementos reais específicos, que não formam necessariamente um padrão geométrico. Apesar de muitos painéis deste tipo evocarem eixos de simetria, a representação de figuras é a parte mais significativa da composição. Neste sentido, o 'Painel de azulejos com composição floral e vaso' (Fig. 30) exemplifica convenientemente esta tipologia.

Nos subcapítulos seguintes, serão descritos os azulejos Iznik que fazem parte da coleção de Calouste Gulbenkian, de modo a obter-se um maior conhecimento sobre estas obras.

⁵⁷ Em muitas das obras desta coleção «[...] a chrome-based black pigment [...] could be used to make very thin, precise lines in a design strikingly similar to a manuscript illuminator's ink.» (DENNY, 2004a, p. 49)

IV.2. Tipologias de composições de campo

De modo a desenvolver as tipologias de composições de campo dos painéis de azulejos Iznik que se encontram expostos na Galeria, tomou-se como referência a denominação das tabelas dos mesmos azulejos. Todos estes conjuntos apresentam diferentes formatos e tamanhos, sendo apresentados de acordo com a configuração original aquando da sua integração na Coleção. Assim, no presente subcapítulo, serão analisadas as formas das unidades azulejares dos painéis de azulejos da coleção, tendo em conta o modo como estas se encontram dispostas no suporte.

Em cada uma das tipologias apresentadas, os objetos serão descritos tematicamente a partir da sua ordem cronológica, sendo útil para o desenvolvimento do Capítulo V.

IV.2.1. Grelha quadrangular, hexagonal e trapezoidal: módulos e padrões

A maioria dos azulejos Iznik que se encontram na Galeria apresentam composições de campo que geram grelhas. Uma grelha⁵⁸ é formada por vários azulejos do mesmo formato e dimensão que, juntos, formam uma superfície plana (com uma exceção nesta coleção) e contínua. Geralmente, uma grelha é composta por azulejos em forma de polígonos regulares, como triângulos equiláteros, quadrados, retângulos, hexágonos ou losangos, entre outros.

Uma grelha pode ser constituída por vários módulos. Por sua vez, um módulo é uma unidade de repetição composta por um ou mais azulejos, cuja justaposição sucessiva, quer no sentido horizontal, quer vertical, cria um padrão. Os motivos decorativos são concebidos tendo em vista o uso em repetição, existindo para tal elementos de ligação entre os módulos e alternâncias de centros que garantem a continuidade da trama ornamental do padrão.⁵⁹

⁵⁸ Ver Glossário.

⁵⁹ *Vide* MUSEU NACIONAL DO AZULEJO [et. al.], 2007, pp. 76-77.

Serão inicialmente apresentados os painéis que exibem um suporte bidimensional, sendo analisado em último lugar o único painel desta coleção cujo suporte é tridimensional.

Grelha quadrangular

A Coleção é composta por diversos painéis de azulejos que apresentam uma grelha quadrangular. O ‘Painel de azulejos com enrolamentos de folhas e flores’ (Fig. 21) é datável de meados do século xvi. É composto por um conjunto de 24 azulejos quadrangulares que se encontram dispostos ao centro, ao longo do campo, encontrando-se ladeados por uma cercadura de 28 azulejos mais pequenos, maioritariamente de formato retangular. Apenas nos cantos os azulejos apresentam um formato triangular. Toda a decoração central é constituída a partir da repetição de um molde de azulejos. A composição rítmica de ramos em espiral de folhas e flores repete-se ao longo de todo o campo central, em tonalidades de azul-turquesa e verde-salva sobre fundo branco. As interseções dos caules multiplicam-se, gerando um motivo ondulante com uma linearidade contínua. A guarnição deste painel é decorada por um motivo denominado *crenellation*⁶⁰, em forma de remate. Toda a estrutura deste painel sugere um tapete com barra.

O ‘Painel de azulejo com padrão de folhas *saz* e flores’ (Fig. 22) pertence à segunda metade do século xvi (c. 1575-1590). É formado a partir da repetição do mesmo azulejo quadrangular, através do movimento de translação⁶¹, gerando um padrão geométrico que se repete ao longo de toda a sua extensão de 63 azulejos. Ao observar este painel, constata-se que em cada fila de palmetas estas encontram-se dispostas com uma rotação de 180 graus em relação à fila anterior. Este tipo de decoração é comum aos painéis de revestimento parietal. Toda a decoração é caracterizada por motivos vegetalistas, com palmetas com motivos *hatayi* e folhas *saz*, em tonalidades de verde, azul escuro, azul-turquesa e vermelho *bolus da Arménia*, sobre fundo branco.

⁶⁰ Este motivo «[...] também irá surgir, numa versão mais simplificada, nas faianças e nos frisos de painéis de azulejos portugueses do século xvii.» (RIBEIRO, 2009, p. 107)

⁶¹ Ver Glossário.

Bastante semelhante a este último painel em termos compositivos, temáticos, dimensionais e temporais, o ‘Painel de azulejos com padrão floral e nuvens’ (Fig. 23) apresenta uma grande diversidade e profusão de elementos decorativos. Aqui, todo o padrão é gerado a partir de um molde de azulejos quadrangulares que se repete em toda a sua extensão. O padrão criado apresenta uma disposição contínua dos vários elementos que o constituem: várias palmetas com motivos *hatayi* que se ligam através de caules com folhas *saz*, e enrolamentos de nuvens de influência chinesa que serpenteiam ao longo de toda a composição. O uso do vermelho *bolus da Arménia* e dos azuis destaca-se nesta obra, que engloba também o verde sobre fundo branco.

Todos os painéis de azulejos acima descritos evocam revestimentos parietais, apresentando semelhanças com as composições e padrões dos têxteis otomanos.

Ainda dentro da tipologia das malhas quadrangulares, encontra-se exposto nesta mesma galeria um outro conjunto que não provém de Iznik – o painel denominado ‘Quatro azulejos com padrão floral simétrico’ (Fig. 41).⁶²

Grelha hexagonal

No conjunto de azulejos Iznik expostos na Galeria, existe apenas um exemplar de azulejos de grelha hexagonal – o ‘Azulejo de forma hexagonal’ (Fig. 24). Esta é das mais antigas peças da coleção, estando datada de cerca de 1530 a 1550. É um azulejo que apresenta tonalidades de azul-cobalto e turquesa sobre fundo branco, cuja composição decorativa surge a partir do centro onde uma roseta que irradia em várias direções gera seis estruturas triangulares, formando vários eixos de simetria. Nas palavras de Maria Queiroz Ribeiro, estamos perante um «efeito caleidoscópico.»⁶³ Toda a composição é preenchida por bolbos de tulipas, palmetas e flores de lótus estilizadas, ligadas a caules com flores e folhas.

⁶² Este painel de azulejos otomano pertence à primeira metade do século XVI, datado de cerca de 1522 a 1544, estando a sua produção associada a Istambul.

⁶³ RIBEIRO, 2009, p. 106.

Grelha trapezoidal

Em termos de grelha trapezoidal, a coleção exposta conta com dois exemplares – um com suporte bidimensional e o outro com suporte tridimensional.

O ‘Friso de azulejos arqueado’ (Fig. 26) faz parte da segunda metade do século XVI (c. 1575-1590) e é composto por sete azulejos de formato trapezoidal que, agrupados lado a lado, formam um arco. Cada azulejo é composto por um medalhão oval polilobado que se destaca ao centro, em tons de vermelho e verde, decorado com arabescos *rumi*. A decoração mais profusa desenvolve-se nas bordas de cada azulejo, como uma moldura ondulante de fundo azul-cobalto. Aqui, surgem motivos vegetalistas – ramos de tulipas⁶⁴, flores de lótus e rosetas, onde predomina o branco. Devido ao formato de cada unidade azulejar em forma de trapézio, não se pode considerar que esteja presente nesta obra um movimento de translação, uma vez que o deslocamento de um azulejo na direção do seguinte não é feito através de linhas paralelas. Justamente por este motivo, o conjunto forma um arco (e não uma composição retangular).

O ‘Revestimento de chaminé’ (Fig. 25) poderia configurar uma tipologia por si só. Este conjunto de azulejos, de meados do século XVI, é o único da coleção que se apresenta disposto num suporte tridimensional, numa forma semi-piramidal. Os vários azulejos que o constituem adaptam-se perfeitamente à base que os suporta, adquirindo diversas formas – desde a base até ao vértice, os azulejos, de formato trapezoidal, vão diminuindo de tamanho até culminarem num azulejo de forma semi-cónica. Assim, a malha é trapezoidal ainda que os azulejos apresentem diferentes formatos. A decoração vegetalista e estilizada adapta-se perfeitamente ao espaço de cada azulejo, constituindo um padrão no qual os motivos decorativos vão diminuindo proporcionalmente da base para o vértice.⁶⁵ Uma vez que em cada camada de azulejos dispostos horizontalmente, estes apresentam o mesmo tamanho, estamos perante um efeito de translação. Os azulejos da base são parcialmente decorados, no registo inferior, por um arco com arabescos *rumi*. A repetição deste motivo ao longo da base

⁶⁴ «Originária dos países da Ásia Oriental, onde goza de uma longa tradição, a tulipa é introduzida na Europa pelos turcos no século XVI. A representação de tulipas numa variedade quase infinita é uma constante nas loiças [...], nos azulejos [...], e também nos têxteis [...]» (RIBEIRO, 2009, p. 96)

⁶⁵ *Ibidem*, p. 107.

da peça faz com que visualmente se forme uma cercadura em todo o perímetro desta mesma base, de fundo azul-turquesa. A esta mesma cor associa-se ainda o verde-salva, sobre fundo branco. O facto de esta peça apresentar um suporte tridimensional, assim como de a forma dos azulejos se adaptar à superfície curva, revela a grande plasticidade e a capacidade de adaptação destas peças decorativas. Com efeito, estamos perante uma relação intrínseca entre os azulejos e o espaço arquitetónico.⁶⁶

IV.2.2. Painéis figurativos

Existem na coleção diversos painéis figurativos em que as composições dos azulejos apresentam representações de elementos reais específicos, como árvores, ramos de flores ou vasos, não obedecendo necessariamente a uma estrutura de padrão.

O painel 'Azulejos com ameixoeiras ao luar' (Fig. 27) data de meados do século XVI (c. 1540-1545) e é caracterizado por um grande naturalismo na sua representação. Aqui encontram-se reproduzidos em banda seis ramos iguais de ameixoeiras em flor, num total de doze azulejos de formato retangular, sendo que cada unidade decorativa é composta por dois azulejos, dispostos verticalmente. Com efeito, a ameixoeira em flor é um motivo comum na louça e nos azulejos da Turquia otomana.⁶⁷ Em cada ramo de ameixoeira predominam as tonalidades do branco, azul-turquesa e verde-salva, num ritmo ondulante gerado a partir do desenho dos diversos ramos e flores. Para além destes, na base de cada caule encontram-se representadas duas túlipas e um ramo de jacintos. Toda esta paisagem tem como fundo uma tonalidade azul-cobalto, que confere a esta representação a ideia de um jardim banhado pelo luar.⁶⁸ É ainda de salientar a representação de uma pequena nuvem de influência chinesa no canto superior direito de cada unidade decorativa, em tons de azul-turquesa e branco.

⁶⁶ «As chaminés revestidas com azulejos faziam parte da decoração dos interiores dos palácios otomanos.» (RIBEIRO, 2009, p. 107)

⁶⁷ Vide FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, 2001, p. 48.

⁶⁸ «With its restful pale blues, whites and sombre green, the scene is pervaded by a nocturnal silence that seems to draw the viewer into an enchanted world.» (SURIANO, 2001, p. 88)

O 'Painel de azulejos em forma de tímpano' (Fig. 28) data de cerca de 1565 a 1573 e pertence a um conjunto de cerca de doze tímpanos quase idênticos entre si, dos quais o Museu conta com um outro exemplar nas reservas. Em termos formais, a parte central deste painel é composta por enrolamentos de nuvens estilizadas, que formam uma fita serpentiforme que encerra, num arco trilobado, uma flor de lótus com cravos. A partir deste motivo central, desenvolvem-se em espiral dois ramos com folhas, peónias e flores de lótus⁶⁹, motivos *hatayi* e folhas *saz*, em vermelho *bolus da Arménia*, turquesa, e várias tonalidades de azul-cobalto e verde, sobre fundo branco. A cercadura desta composição, sobre fundo azul escuro, é ricamente decorada com rosetas de oito pétalas e folhas *saz*, nas quais predomina o branco. Esta obra revela um grande dinamismo, quer pela profusão decorativa, como pela própria forma do painel. Este, de carácter geometrizarante⁷⁰, apresenta diversas formas de azulejos devido ao seu formato.

O painel figurativo que aparece descrito como uma das 'Cinco cercaduras de azulejos em vermelho *bolus da Arménia*' (Fig. 29) data da segunda metade do século XVI (c. 1565-1573) e é composto por quatro azulejos quase quadrangulares que apresentam uma profusa decoração naturalista. A partir de um tronco ondulante, em azul-cobalto, surgem flores de ameixoeira intercaladas por grandes florões de influência chinesa, dos quais irrompem folhas *saz* e ramos de tulipas, rosas e jacintos.⁷¹ A elaboração dos motivos *hatayi* é rica e diversificada, revelando um grande realismo e harmonia na representação dos elementos florais. Toda a diversidade floral enriquece a decoração, «[...] misturando motivos vegetais genuínos com outros fantásticos.» (FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, 2013, p. 240) Para além do vermelho *bolus da Arménia*, predominam o azul-turquesa, o azul-cobalto e o verde, sobre fundo branco.

Neste painel, existe uma repetição ao longo do desenho da decoração floral. Com efeito, a representação do tronco ondulante poderá repetir-se eternamente, segundo a mesma curvatura e repetição de flores. No entanto, como é possível

⁶⁹ «A inspiração dos enrolamentos de nuvens e também das peónias e flores de lótus híbridas é chinesa [...]» (FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, 2013, p. 48)

⁷⁰ *Ibidem*, p. 170.

⁷¹ *Vide* CARSWELL; LEITE; RIBEIRO, 2001, p. 66.

observar, esta repetição apenas se aplica ao desenho, e não aos azulejos, que são todos diferentes.

O final do século XVI é caracterizado por peças notáveis como o ‘Painel de azulejos com composição floral e vaso’ (Fig. 30), de cerca de 1591. Ao centro, é possível observar uma grande jarra com duas asas, coberta de arabescos *rumi*, assente numa taça, da qual brota uma composição floral em grande escala que «[...] consiste numa decoração *hatayi* de flores de lótus e outros florões de influência chinesa, caules ondulantes e folhas *saz*, dispostos em simetria. Na decoração naturalista que enquadra a jarra pode ver-se uma grande variedade de flores como túlipas, cravos, botões de rosa, jacintos e lírios, em pequena escala.»⁷² Com efeito, a grande riqueza cromática e a profusão decorativa desta composição são características da ornamentação otomana. Este grande painel é composto por 32 azulejos, dos quais a maioria apresenta um formato quadrangular. Uma vez que a cercadura, de fundo azul escuro, ladeia todo este painel exceto o topo, crê-se que a parte superior corresponda à parte que está em falta.

O ‘Painel de azulejos com cipreste ladeado de videiras’ (Fig. 31) é das obras mais tardias desta coleção, pertencendo ao início do século XVII (c. 1610-1620). Faz parte de um conjunto de duas peças bastante semelhantes, encontrando-se atualmente apenas exposto este exemplar. A representação de um cipreste, numa tonalidade de verde pálido, ocupa seis azulejos praticamente quadrangulares, orientados verticalmente. Junto ao caule, encontram-se dois ramos de flores. Os espaços que ladeiam o cipreste são preenchidos por ramos de videiras que serpenteiam ao longo desta superfície, dos quais pendem cachos de uvas.⁷³ No topo superior desta reprodução, de fundo branco, destaca-se a representação de um arco trilobado, evocando porventura um enquadramento arquitetónico.⁷⁴ Os dois cantos superiores desta composição são decorados com arabescos vegetalistas sob fundo azul-turquesa.

⁷² RIBEIRO, 2009, pp. 109-110.

⁷³ «Here are also tiles with an abundance of grapes, an intimation of the wine forbidden to believers on earth, but promised to them in the gardens of Paradise [...].» (DENNY, 2004a, p. 113)

⁷⁴ «Como habitualmente, estas composições de árvores [...] e de plantas são fechadas dentro de uma moldura em arco, pretendendo o conjunto lembrar talvez a vista de um jardim através de uma janela aberta.» (GOFFEN, 1984, p. 186)

Os dois últimos painéis figurativos referidos representam um jarro de flores e um cipreste, elementos que evocam um eixo de simetria na sua composição, no sentido vertical. Porém, ao observar em pormenor, é possível concluir que esta simetria não é rigorosa e que estamos perante a ideia de simetria. No ‘Painel de azulejos com composição floral e vaso’ (Fig. 30), a linha imaginária que evoca um eixo de simetria ao centro da composição não *divide* exatamente a figura em duas partes iguais. Do mesmo modo, no ‘Painel de azulejos com cipreste ladeado de videiras’ (Fig. 31), que apresenta uma composição aparentemente simétrica, esta não se confirma, quando observamos alguns elementos em detalhe, como os dois ramos de túlipas nos cantos inferiores. Esta circunstância também se aplica ao ‘Painel de azulejos em forma de tímpano’ (Fig. 28), no qual o aparente eixo de simetria vertical não *divide* com exatidão a composição em duas partes iguais. Por esta razão, todos os azulejos deste painel são diferentes. Com efeito, a ideia de simetria (que na realidade se traduz em assimetria) é característica dos painéis de azulejos figurativos.

No subcapítulo seguinte, serão descritas as guarnições de azulejos Iznik que atualmente se encontram expostas no Museu, segundo as suas tipologias: as barras e as cercaduras.

IV.3. Tipologias de guarnições

Uma guarnição é um termo utilizado para designar o limite de uma composição cerâmica.⁷⁵ Na coleção de azulejos Iznik que se encontra exposta na Galeria, existem alguns painéis de azulejos com guarnições, já descritos anteriormente. No presente subcapítulo, serão descritas apenas as guarnições que apresentam um formato regular: as barras e as cercaduras. Embora apresentem padrões vegetalistas ou geométricos gerados, na maioria dos casos, pela repetição do mesmo azulejo, algumas destas obras poderiam ter sido originalmente utilizadas como guarnições de painéis de azulejos de padrão. Não obstante, estas peças integraram a coleção de Calouste Gulbenkian com a configuração com que se apresentam neste trabalho.

⁷⁵ Vide MUSEU NACIONAL DO AZULEJO [et. al.], 2007, p. 74.

IV.3.1. Barras

Categorizadas como guarnições para painéis de azulejos com a largura de dois azulejos que são justapostos e sobrepostos⁷⁶, o único exemplar de barras da coleção exposta é evidenciado através do ‘Painel de quatro azulejos com decoração floral’ (Fig. 32), de finais do século XVI (c. 1580). Resulta num conjunto de quatro azulejos de formato quadrangular, que constituem um painel com a mesma forma. Aqui, é possível observar uma decoração central, de fundo branco, onde se interlaçam vários motivos vegetalistas, como palmetas-lótus, rosetas e folhas *saz*, que brotam de diversos caules, em vários tons de azul, verde e vermelho *bolus da Arménia*. Ao centro, o motivo central, que se destaca na composição, evoca uma nuvem de influência chinesa, azul-turquesa. Duas cercaduras ladeiam esta representação, dispostas horizontalmente no topo e na base deste painel. De fundo azul escuro, estas apresentam uma profusa decoração com palmetas-lótus, flores de lótus e rosetas, com evocações de enrolamentos de nuvens de influência chinesa.

A cercadura que ladeia este painel é idêntica, em termos formais, à cercadura do ‘Painel de azulejos com composição floral e vaso’ (Fig. 30). Desta vez, as mesmas flores de lótus, rosetas e palmetas-lótus apresentam uma tonalidade branca que alterna de um modo equilibrado com a utilização do vermelho *bolus da Arménia*, ao contrário do painel acima referido, no qual a cor branca destes mesmos elementos vegetalistas apresenta maior destaque.

IV.3.2. Cercaduras

A maior parte das guarnições da Coleção é composta por cercaduras. Estas, ao contrário das barras, apresentam um azulejo de largura:

O enquadramento de painéis de azulejos de Iznik faz-se frequentemente utilizando outros azulejos diferenciados, de cercadura, que formam barras horizontais, sendo em regra mais baixos que os azulejos das grandes composições decorativas e apresentando uma grande variedade de temas, que vão do puramente geométrico – muitas vezes recorrendo

⁷⁶ Vide MUSEU NACIONAL DO AZULEJO [et. al.], 2007, p. 64.

a temas da tradição simbólica e/ou decorativa turca, como os *çintemani* – passando pela *geometrização* de motivos vegetais e florais – como as palmetas – e culminando na utilização apenas dos motivos vegetalistas, em soluções muito diversificadas. (FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, 2013, p. 240)

A ‘Cercadura de azulejos com enrolamentos de flores’ (Fig. 33) é datável da segunda metade do século XVI (c. 1565-1575). Esta guarnição, composta por quatro azulejos iguais de formato retangular, apresenta uma composição vegetalista, na qual serpenteiam dois caules dos quais brotam flores de lótus, florões e rosetas. Predominam várias tonalidades de azul, assim como o vermelho *bolus da Arménia* e verde, sobre fundo branco.

As quatro guarnições seguintes pertencem à segunda metade do século XVI e encontram-se expostas sob a mesma dominação – ‘Cinco cercaduras de azulejos em vermelho *bolus da Arménia*’ (Figs. 34 a 37).

As duas primeiras cercaduras deste conjunto (Figs. 34 e 35) apresentam exatamente o mesmo padrão, embora as formas sejam diferentes. A primeira é composta por cinco azulejos retangulares dispostos horizontalmente e, por sua vez, a segunda é composta por dois azulejos curvos, formando um arco. Nestas cercaduras estão presentes arabescos *rumi*, sobre fundo vermelho *bolus da Arménia*, que se desenvolvem a partir de palmetas com folhas bifurcadas, sendo estas o elemento central de cada azulejo. As espirais de caules que unem esta estrutura decorativa expandem-se simetricamente em direções opostas, a partir das mesmas palmetas. As interseções destas espirais produzem um padrão que se repete continuamente ao longo de ambos os frisos. Este tipo de decoração utilizou-se com frequência na segunda metade do século XVI.⁷⁷

A cercadura de Inv. n.º 1666-A (Fig. 36) é composta por quatro azulejos retangulares iguais que, em termos formais, são bastante semelhantes à cercadura do ‘Painel de azulejos com enrolamentos de folhas e flores’ (Fig. 21). Este motivo, denominado *crenellation*, evidencia o vermelho *bolus da Arménia*, assim como azul e verde, sobre fundo branco. Esta é das poucas obras de azulejaria desta coleção que

⁷⁷ Vide CARSWELL; LEITE; RIBEIRO, 2001, p. 70.

não apresenta motivos florais. Por seu turno, o motivo da cercadura do painel referido anteriormente apenas apresenta diferentes tonalidades de azul, igualmente sobre fundo branco.

A cercadura de Inv. 1666-B (Fig. 37) é formada por quadro azulejos retangulares iguais, que apresentam um padrão exuberante que se repete, em banda. Nesta composição, em cada elemento decorativo – trifólio –, predomina o vermelho-coral e o azul-cobalto, com arabescos *rumi* estilizados no seu interior. O recorte dos trifólios é definido por curvas e contracurvas. O fundo branco desta decoração cria um espaço negativo, aparecendo precisamente a mesma forma de cada trifólio, desta vez invertida – surgem trifólios recíprocos, igualmente em banda, criando um grande contraste cromático em toda a representação. Com efeito, estamos perante uma organização geométrica que estabelece vários eixos de simetria. Surgem igualmente alguns apontamentos a verde em cada elemento decorativo.

A ‘Cercadura de azulejos com enrolamento de folhas *saz* e flores’ (Fig. 38) é datável de cerca de 1580 a 1600. Nesta obra, composta por cinco azulejos retangulares, desenvolve-se um padrão floral com motivos *hatayi* e folhas *saz*. Nos elementos vegetalistas predominam o branco e o azul-turquesa, com alguns apontamentos em vermelho, sobre fundo azul-cobalto.

A ‘Cercadura de azulejos com padrão floral’ (Fig. 39), composta por seis azulejos retangulares, data do final do século XVI (c. 1580-1600). Sobre o fundo azul-turquesa, repete-se um motivo de palmas que contêm flores, dispostas em arco. Em toda a decoração floral, de carácter estilizado e curvilíneo, predomina o branco, com azul-cobalto e vermelho *bolus da Arménia*.

A última guarnição da coleção exposta na Galeria aparece denominada ‘Cercadura de azulejos com arabescos *rumi*’ (Fig. 40) e é datável do século XVI. Este conjunto de cinco azulejos é caracterizado por uma profusa decoração com arabescos *rumi*, bastante semelhante à das peças ilustradas nas Figs. 34 e 35. Neste caso, não consta o célebre vermelho, contudo, o verde-azeitona e o branco preenchem toda a composição dos elementos decorativos. Estes evocam motivos vegetalistas, numa estrutura bastante densa, sobre fundo azul escuro.

No seguinte subcapítulo, serão apresentadas as isometrias⁷⁸ aplicadas à organização do módulo de padrões em duas das obras desta Coleção.

IV.4. Isometrias dentro do módulo de padrões: reflexão e rotação

Os painéis de azulejos de padrão, cujas composições geram padrões, revelam o uso da geometria aplicado pelos artistas otomanos, servindo como base para a decoração dos mesmos. De facto, os dois painéis que são abordados no presente subcapítulo apresentam diversos módulos no padrão, cuja organização é semelhante: ambos apresentam isometrias de reflexão⁷⁹ e de rotação.⁸⁰

O ‘Painel de azulejos com enrolamentos de folhas e flores’ (Fig. 21) é composto por um conjunto de 24 azulejos quadrangulares que se encontram dispostos ao centro, ao longo do campo, encontrando-se ladeados por uma guarnição. A decoração central é organizada a partir de seis módulos, sendo cada módulo composto por quatro azulejos. Por sua vez, cada módulo é feito a partir da repetição de um conjunto de azulejos, utilizando reflexão e rotação (Figs. 42 e 43) – a repetição do molde apenas diz respeito ao desenho gerado ao longo do campo. No que toca ao cromatismo, existem diversas variantes na cor dos elementos florais que decoram o painel, não apresentando uma unidade na repetição de cada módulo.

Da mesma forma, o ‘Painel de azulejos com padrão floral e nuvens’ (Fig. 23) apresenta uma decoração igualmente organizada em módulos sendo que, neste caso, figuram oito módulos inteiros e quatro meios módulos. Aqui, todo o padrão de 40 azulejos é gerado a partir de um molde de azulejos quadrangulares que se repete em toda a sua extensão (Figs. 44 e 45), sendo a organização de cada molde semelhante à do molde anterior. Neste caso, a repetição do molde aplica-se tanto ao desenho como à gama cromática, dado que não existem alternâncias no preenchimento da cor dos vários elementos que o compõem.

⁷⁸ Ver Glossário.

⁷⁹ *Ibidem.*

⁸⁰ *Ibidem.*

No próximo subcapítulo, serão analisadas as diferentes isometrias presentes nas unidades azulejares dos painéis de azulejos Iznik que atualmente se encontram expostos na Galeria. Estas serão apresentadas de acordo com as semelhanças na organização isométrica de cada azulejo.

IV.5. Isometrias dentro da unidade azulejar: translação, reflexão e rotação

A matemática e a geometria manifestam-se no modo como os artistas do Império Otomano criavam estas peças de cerâmica. Com efeito, a complexidade gerada a partir da repetição de módulos dentro de alguns destes painéis de azulejos surge a partir da utilização destas mesmas isometrias.

O primeiro grupo de unidades azulejares que apresentamos é caracterizado por ter uma única isometria: um eixo de reflexão vertical, que divide a composição de cada azulejo em duas metades iguais e simétricas.

O ‘Painel de azulejo com padrão de folhas *saz* e flores’ (Fig. 22) é composto pelo mesmo azulejo quadrangular, que se repete ao longo de toda a sua extensão. Nas Figs. 46 e 47, é possível observar a reflexão que caracteriza cada unidade azulejar do mesmo, apresentando um eixo de simetria.

Como mencionado, existe um único exemplar nesta coleção que não apresenta um suporte numa estrutura bidimensional – referimo-nos ao ‘Revestimento de chaminé’ (Fig. 25). Tratando-se de um conjunto de azulejos com uma base de forma semi-piramidal, esta obra apresenta azulejos que têm o mesmo formato trapezoidal, mas com dimensões diferentes. Assim, desde a base até ao vértice, os azulejos vão diminuindo gradualmente de tamanho. Por este motivo, apenas em cada registo horizontal é possível encontrar azulejos com a mesma dimensão. Nesse sentido, tomámos como exemplo um dos azulejos da base desta obra que, tal como todos deste conjunto, apresentam reflexão, evidenciando um eixo de simetria (Figs. 48 e 49).

A guarnição denominada ‘Cinco cercaduras de azulejos em vermelho *bolus da Arménia*’ (Fig. 35) é composta por dois azulejos de forma arqueada, já que juntos

formam um arco. Nas Figs. 50 e 51, é possível observar a reflexão de cada unidade azulejar da obra representada em que existe um eixo de simetria.

A cercadura igualmente também designada por ‘Cinco cercaduras de azulejos em vermelho *bolus da Arménia*’ (Fig. 36) é composta por cinco azulejos iguais, de formato retangular. Em cada um deles, existe um eixo de simetria, o que revela que estamos perante uma reflexão (Figs. 52 e 53).

A ‘Cercadura de azulejos com enrolamento de folhas *saz* e flores’ (Fig. 38), tal como os exemplos anteriores, evidencia um eixo de simetria em cada uma das suas unidades azulejares (Figs. 54 e 55), de formato retangular.

O ‘Friso de azulejos arqueado’ (Fig. 26) é composto por sete azulejos iguais de formato trapezoidal. Apesar de a decoração de cada azulejo evocar dois eixos de simetria (nos sentidos transversal e longitudinal), tratando-se da forma de um trapézio, existe apenas um eixo de simetria vertical. Não obstante, nas Figs. 56 a 58, é possível observar a divisão de cada azulejo em quatro partes – existe reflexão separadamente nas metades superior e inferior de cada unidade azulejar.

O grupo seguinte engloba azulejos cuja estrutura decorativa apresenta duas isometrias: a reflexão e a translação. Com efeito, em cada caso, a unidade que se repete dentro de cada azulejo corresponde à quarta parte do mesmo.

No ‘Painel de azulejos com enrolamentos de folhas e flores’ (Fig. 21), apenas se encontram isometrias nos azulejos que compõem a cercadura. Neste caso, cada azulejo retangular apresenta movimento de translação e reflexão, com um eixo de simetria. As Figs. 59 a 61 ilustram estas isometrias, assim como a distribuição da unidade que se repete ao longo da unidade azulejar.

A cercadura intitulada ‘Cinco cercaduras de azulejos em vermelho *bolus da Arménia*’ (Fig. 37) apresenta quatro azulejos iguais, em banda. Em cada azulejo, há um motivo que se repete – o trifólio –, gerando uma translação. Existe também reflexão, uma vez que cada unidade azulejar apresenta um eixo de simetria (Figs. 62 a 64).

Na ‘Cercadura de azulejos com padrão floral’ (Fig. 39), cada azulejo retangular apresenta movimento de translação e reflexão, com um eixo de simetria. Este aparece

identificado nas Figs. 65 a 67 e, tal como sucede nos exemplos anteriores, a unidade que se repete resulta num quarto da composição de cada azulejo.

O último grupo que analisamos é aquele cuja geometria é porventura a mais complexa, uma vez que cada unidade azulejar se divide em várias partes iguais, apresentando reflexão e rotação.

A guarnição denominada ‘Cinco cercaduras de azulejos em vermelho *bolus da Arménia*’ (Fig. 34) é praticamente idêntica, em termos decorativos, à da Fig. 35. Com efeito, é possível afirmar que ambas são compostas pela mesma unidade decorativa, embora adaptada à forma dos azulejos de cada cercadura: uma composição retangular e um arco, respetivamente. Nas Figs. 68 a 71, é possível analisar a reflexão de cada unidade azulejar, assim como as indicações das diagonais que funcionam como eixo de rotação de 180 graus (no que apenas diz respeito ao desenho).

Apresentando igualmente cada azulejo dividido em quatro partes iguais, a ‘Cercadura de azulejos com arabescos *rumi*’ (Fig. 40) é composta por três azulejos idênticos, de formato retangular. Nesta obra, cada azulejo apresenta dois eixos de simetria – um vertical e um horizontal, motivo pelo qual estamos perante reflexão e rotação de 180 graus (Figs. 72 e 73). A organização das isometrias de cada azulejo desta obra assemelha-se à organização de cada módulo de azulejos que se repete ao longo do ‘Painel de azulejos com enrolamentos de folhas e flores’ (Fig. 43) e do ‘Painel de azulejos com padrão floral e nuvens’ (Fig. 45).

O único exemplar de azulejos em exposição com formato hexagonal – ‘Azulejo de forma hexagonal’ (Fig. 24) – apresenta duas isometrias: reflexão e rotação. A Fig. 74 indica os três eixos de simetria presentes na sua representação. Por seu turno, as Figs. 75 e 76 indicam a parte do azulejo que gira num movimento de rotação de 120 graus e, ainda, a unidade a partir da qual se gera toda a composição – que corresponde à sexta parte do azulejo.

Em último lugar, o painel denominado ‘Quatro azulejos com padrão floral simétrico’ (Fig. 41), cujo local de produção é presumivelmente Istambul, é composto por quatro azulejos quadrangulares. Apesar de não fazer parte da produção de Iznik, enquadra-se neste subcapítulo uma vez que a sua extraordinária composição é

caracterizada por uma múltipla repetição visual do mesmo elemento – nas Figs. 77 e 78 é possível observar a divisão de cada unidade azulejar em quatro eixos de simetria, assim como a respetiva organização de isometrias. Com efeito, nesta obra, é a oitava parte do azulejo que funciona como elemento a partir do qual toda a estrutura é criada.

Ainda que não estejam atualmente expostos na Galeria, os azulejos que se encontram nas reservas do Museu reforçam a riqueza e diversidade desta Coleção. Não havendo espaço para analisar todas as obras no presente trabalho, no subcapítulo seguinte iremos destacar as peças mais notáveis que de momento se encontram fora do alcance do público.

IV.6. Os azulejos Iznik das reservas do Museu Calouste Gulbenkian

Nas reservas do Museu contabilizam-se dezenas de conjuntos de azulejos Iznik. Deste espólio, iremos destacar os conjuntos azulejares mais emblemáticos, quer pela sua raridade, quer pela complexidade visual ou pelo formato, e iremos apresentá-los e descrevê-los por ordem cronológica.

O conjunto de dois azulejos denominado ‘Painel de azulejos com medalhões e cartuchos’ (Fig. 79) é datável de cerca de 1527-1528.⁸¹ De carácter geometrizar e com decoração profusa e simétrica, a composição, em tons azuis e branco, apresenta motivos influenciados pela porcelana chinesa, como o padrão de enrolamentos de nuvens, que se destaca sobre o fundo azul escuro. Este tipo de motivos era característico da primeira metade do século XVI. Os elementos de fundo branco que se repetem são preenchidos por caules sinuosos com rosetas e folhas *saz*, utilizados para adaptar o desenho ao espaço destas formas irregulares.⁸²

O ‘Azulejo em forma de arco com uma moldura em relevo’ (Fig. 80) data da mesma centúria. Tratando-se de uma peça que faz parte de um painel (em falta), pelo

⁸¹ CARSWELL, 1998, p. 61.

⁸² DENNY, 1970, p. 118.

formato deste azulejo é possível imaginar que o painel ao qual pertencia poderia inserir-se dentro de um espaço arquitetónico com uma forma particular. Com efeito, o seu recorte curvilíneo evoca, porventura, um arco. Para além deste elemento, o facto de este azulejo apresentar uma guarnição decorativa e em relevo faz com que esta se possa assemelhar a uma moldura que delimita o espaço. A decoração do campo, em tons de azul escuro, azul-turquesa e verde, é preenchida por diversos motivos florais, como palmetas-lótus estilizadas e folhas *saz*. Curiosamente, esta decoração evoca a técnica de corda seca, apesar de não a utilizar. A moldura em relevo apresenta motivos geométricos, em tons de azul escuro e branco.

A ‘Cercadura de azulejos com composição simétrica de tulipas’ (Fig. 81) é datável de cerca de 1561 a 1563 e é composta por três azulejos iguais, em banda. Nesta obra toda a decoração central é ladeada por duas linhas horizontais que delimitam a composição em azul-turquesa. Por seu turno, os principais elementos decorativos que compõem esta guarnição apresentam o mesmo motivo denominado *crenellation* que aparece também representado nos azulejos das Figs. 21 e 36. Estes mesmos elementos, em azul escuro, são decorados com diversos motivos florais e vegetalistas – tulipas, rosetas e folhas *saz*. Sobre o fundo branco, destacam-se pequenas tulipas e enrolamentos de nuvens de influência chinesa. Nesta obra, de grandes contrastes cromáticos, para além das cores já referidas, destaca-se ainda a utilização do vermelho *bolus da Arménia*.

Pertencendo igualmente à mesma época (c. 1561-1563), o conjunto de dois azulejos intitulado ‘Azulejo com motivos arabescos em torno do motivo *hatayi* central’ (Fig. 82) apresenta um padrão geométrico que se repete infinitamente. Em cada azulejo, o centro é definido por uma rosácea que constitui o ponto de partida de uma composição giratória de meias palmetas de tipo *rumi*, acentuadas a vermelho.⁸³ A decoração floral, em que predominam os motivos *hatayi*, é representada em tons de azul, azul escuro e vermelho, sobre fundo branco. A composição sugere um efeito caleidoscópico, à semelhança do que sucede com o azulejo apresentado na Fig. 24.

O painel denominado ‘Enrolamentos de flores com motivos *hatayi* e folhas *saz*’ – Fig. 83 – reflete de uma maneira ímpar a produção azulejar Iznik da segunda metade

⁸³ Vide RIBEIRO, 2009, p. 107.

do século XVI. Com efeito, esta obra data de cerca de 1565 a 1573. Neste friso de azulejos, a riqueza e complexidade decorativa, de caráter vegetalista, espelha o estilo floral naturalista que tinha então chegado à maturidade plena. A composição é gerada a partir de dois caules entrelaçados, dos quais brotam os motivos *hatayi*, as flores de lótus estilizadas e as folhas *saz*, que se combinam harmoniosamente com rosas e botões de tulipas, e que por sua vez culminam em florões exuberantes.⁸⁴ Na representação, predominam o azul-cobalto e o azul-turquesa, surgindo alguns apontamentos a vermelho *bolus da Arménia*, sobre fundo branco.

Uma das obras que mais se destaca desta coleção, sobretudo pela originalidade da sua representação, é o ‘Painel de azulejos com repetição de medalhões’ (Fig. 84), datável de cerca de 1580. Neste painel, o padrão gerado por módulos constitui uma decoração repetida de medalhões ovais, de fundo vermelho, enquadrados por grandes folhas *saz*, de fundo turquesa, ambos ornamentados por ramos de tulipas. Entre estes elementos, surgem ramos de pequenas flores e ainda florões azul escuros, sobre fundo branco. A disposição de todos estes elementos ao longo do painel cria um grande dinamismo, que é ainda realçado pelos contrastes cromáticos.

À semelhança do que sucede com o azulejo apresentado na Fig. 80, o ‘Azulejo de um canto esquerdo de um arco’ (Fig. 85) tem um formato fora do comum. Datável de cerca de 1570 a 1580, esta peça constitui um canto de um arco que enquadria um vão, possivelmente de uma casa de um importante dignitário otomano ou de uma mesquita. Em termos compositivos, «[a] delicadeza do desenho da peça (infelizmente truncada), com um recorte polilobado interior, vai de par com a distribuição das flores e com a presença central da tulipa [...]» (FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, 2013, p. 172) Neste azulejo, sobre o fundo azul-cobalto, surge ao centro uma tulipa que aparece rodeada de margaridas e de diversas ramadas florais polícromas. Apesar de se tratar de uma peça de pequenas dimensões, o espaço utilizado revela grande contraste cromático e riqueza floral, característicos desta época.⁸⁵ O formato deste

⁸⁴ «One of the branches shows budding flowers, lotus blooms, and *saz* leaves in green filled with small plum flowers. On the other branch rosebuds and tulips, as well as large compound fleurons of Chinese influence, appear.» (BAETJER; DRAPER, 1999, p. 68)

⁸⁵ «[...] as túlipas com pintas, jacintos e margaridas são típicos, ainda que as flores híbridas com riscas vermelhas e brancas não o sejam. Ainda mais intrigante é o modo como os pedúnculos curvos do jacinto se desenvolvem entre as pétalas da tulipa [...]» (FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, 2013, p. 47)

azulejo revela também a sua adaptação plástica ao espaço que lhe é destinado, configurando a grande capacidade de enquadramento arquitetónico dos azulejos Iznik. Um par de alfices, intactos e semelhantes a este, pertencentes à coleção do Musée du Louvre, encontra-se ilustrado na Fig. 86.

O 'Painel decorativo arquitetónico de azulejos' (Fig. 87) é datável de cerca de 1570 a 1580 e ilustra expressivamente o período áureo da produção azulejar de Iznik. Para esta obra, «[o] Museu Benaki, em Atenas, com a colaboração da Fundação Gulbenkian, que possui no seu acervo uma parte significativa do painel de azulejos [...], empreendeu, em 2004, a reconstituição desse impressionante painel. [...] A sua reconstituição só foi possível graças ao trabalho de investigação levado a cabo por Walter Denny, baseando-se num elemento decorativo que permitiu a reunificação das várias secções que o compunham.» (RIBEIRO, 2009, p. 108) A Fig. 88 ilustra a reconstituição deste painel, reunindo os diversos azulejos provenientes de diferentes museus. Observando a obra na sua totalidade, é possível admirar uma estrutura decorativa complexa, na qual a cercadura do painel apresenta os mesmos motivos *hatayi* sobre fundo verde esmeralda. Esta mesma cercadura não só emoldura o painel, como também o divide horizontalmente em três unidades iconográficas distintas. A secção presente na Fig. 87 representa uma grande cúpula em azul brilhante, com um medalhão central no topo, raiada por traços a vermelho-coral e rematada por uma decoração de arabescos *rumi* a verde, branco e vermelho sobre um fundo azul escuro. Este mesmo motivo decorativo é também utilizado como friso na base do painel, embora em escala reduzida.⁸⁶ Curiosamente, o elemento representado na Fig. 87 evidencia, uma vez mais, a relação intrínseca entre azulejos e arquitetura.⁸⁷ Com efeito, o desenho de cúpulas tais como esta fazia parte das paisagens de importantes cidades do Império Otomano, como Constantinopla ou Iznik.

A segunda metade do século XVI é caracterizada por azulejos com diversas soluções ornamentais. De facto, os 'Azulejos de cercadura com motivo circular *çintamani*' (Fig. 89) apresentam uma composição decorativa baseada em elementos de

⁸⁶ Vide PEREIRA; SILVA, 2006, p. 106.

⁸⁷ «Tile revetments were used to both enrich and define the surfaces and architectural features of major religious and secular monuments. Revetment tiles represent one of the most characteristic forms of Iznik production in an apogee of architectural and decorative synergy.» (DOGANI; GALANOU, 2004, p. 159)

tipo abstrato e geometrizar⁸⁸, ao contrário da grande parte dos conjuntos azulejares analisados no presente trabalho, que tendem a valorizar os motivos de cariz vegetalista. Esta guarnição é composta por quatro azulejos iguais, decorada com o motivo *çintamani*:

O motivo conhecido como *çintamani*, ou seja, o conjunto de três círculos agrupados em triângulo alternando com duas faixas paralelas ondulantes, foi, quanto à sua origem, algo controverso. Tradicionalmente associado a símbolos budistas, a sua primeira aparição na louça Iznik data do primeiro quartel do século XVI, mas a sua utilização mais intensiva, quer na loiça quer nos azulejos deu-se durante 1580-1585 [...]. O motivo decorativo, tão em voga nas artes decorativas da época, teve um significado específico na arte otomana, conotado com a força e a coragem. Os três círculos representam as manchas da pele do tigre e as duas listas a pele do leopardo usadas pelos heróis lendários como símbolos de força e de poder. (FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, 2001, p. 52)

Neste conjunto de azulejos, o padrão é dominado pelo branco, com apontamentos de vermelho-coral e de azul-turquesa sob vidrado transparente, sendo os motivos delineados a preto. O fundo azul-cobalto contrasta com o motivo *çintamani* – três pérolas de tom avermelhado dentro de círculos descentrados turquesa e brancos, enquadrados por duas listas de tigre de cada lado e que se vão repetindo de forma alternadamente e invertida ao longo da cercadura.⁸⁹

O conjunto de seis azulejos denominado ‘Medalhões ogivais com motivos *hatayi*’ (Fig. 90) pertence igualmente à segunda metade do século XVI. Nesta obra, os azulejos agrupam-se desfasadamente, segundo uma montagem de duas linhas paralelas, gerando um padrão geométrico de medalhões ovais, de fundo turquesa, dominando os motivos vegetalistas e florais. Com efeito, ao centro de cada medalhão figuram grandes festões de influência chinesa que incluem, no seu interior, decoração com arabescos *rumi*. Ao longo do desenho dos medalhões inserem-se grandes palmetas-lótus e todo o espaço de fundo branco é preenchido por pequenos ramos de

⁸⁸ «Com a aproximação do final do século XVI, o ecletismo ganha terreno nos motivos ornamentais, o que dá origem à inclusão de elementos dispostos em sentido radial e rotativo que se combinam, de forma heterogénea, em espaços compartimentados [...]» (RIBEIRO, 2009, p. 79)

⁸⁹ Vide FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, 2013, p. 216.

flores. Nesta obra predominam os tons de azul, turquesa e o célebre vermelho *bolus da Arménia*.

O último azulejo Iznik das reservas do Museu a que iremos fazer referência é o ‘Azulejo de canto com arabescos *rumi*’ (Fig. 91), datável de cerca de 1571 a 1586. Pelo seu formato e composição, depreende-se que este pertença a um painel (em falta). Nesta peça, grande parte do espaço é ocupado por uma guarnição que apresenta arabescos *rumi* em azul escuro, branco e vermelho, sobre fundo azul. Por seu turno, o canto do azulejo cuja decoração é dominada pelo vermelho *bolus da Arménia* corresponde ao campo do suposto painel. Aqui, os mesmos arabescos *rumi* aparecem representados, desta vez, conjugando o branco e o azul-turquesa. Surge ainda neste espaço uma pequena moldura avermelhada, formada pelo motivo denominado *crenellation*.

IV.7. Notas finais

A apresentação dos diversos painéis de azulejos Iznik que se encontram expostos na Galeria afigura-se importante, no decurso do presente trabalho, para conhecer bem a diversidade da Coleção. Com efeito, é possível afirmar que os conjuntos azulejares reunidos por Calouste Gulbenkian exemplificam a grande variedade tipológica da reconhecida produção azulejar de Iznik do início da idade moderna no Império Otomano.

Do mesmo modo, pretende-se dar a conhecer algumas obras que atualmente se encontram nas reservas do Museu, fora do alcance do público. Neste sentido, tendo em conta o menor número de publicações existentes, até à data, de azulejos em relação às loiças Iznik da presente Coleção, a investigação efetuada pretende igualmente contribuir para este efeito.

Para além da identificação e caracterização dos motivos ornamentais que constituem as obras, a análise das diversas isometrias (presentes tanto em algumas unidades azulejares, assim como em módulos de padrões) afigura-se essencial para

compreender a relação intrínseca entre a geometria e a matemática, tão presente nas criações artísticas otomanas.

Desta maneira, constatámos que, nas obras correspondentes à primeira metade do século XVI, predomina a utilização de diversas tonalidades de azul, sobretudo influenciadas pela porcelana chinesa. Por seu turno, as obras da segunda metade da mesma centúria são caracterizadas por uma grande diversidade de motivos ornamentais de cariz vegetalista, aliadas a uma notável amplitude da paleta cromática, que acrescenta os tons verdes e o vermelho *bolus da Arménia*, gerando mais contrastes. De um modo geral, a complexidade do desenho dos padrões geométricos mantém-se ao longo do século XVI. Não obstante, nos painéis figurativos, as obras que apresentam os motivos vegetalistas mais emblemáticos (como os motivos *hatayi* ou as folhas *saz*) apresentam uma mestria diferenciada na utilização dos mesmos, aplicados em desenhos complexos onde os caules entrelaçados e sobrepostos se destacam na composição.

Porventura, as obras que de um modo mais evidente transmitem a relação entre os azulejos e a arquitetura são o ‘Revestimento de chaminé’ (Fig. 25), o ‘Painel decorativo arquitetónico de azulejos’ (Fig. 87) ou obras como o ‘Azulejo em forma de arco com uma moldura em relevo’ (Fig. 80) ou o ‘Azulejo de um canto esquerdo de um arco’ (Fig. 85), por motivos diferentes. No primeiro caso, a obra referida, pela sua própria forma, materializa a adaptação do revestimento azulejar a uma superfície curva, adaptando-se perfeitamente à superfície arquitetónica. Já no caso do ‘Painel decorativo arquitetónico de azulejos’, a representação de uma cúpula reflete a importância da arquitetura na arte azulejar otomana. Por seu turno, os azulejos de canto materializam a adaptação destes revestimentos cerâmicos às diversas superfícies a serem aplicados.

No seguimento da apresentação sobre os principais azulejos Iznik que fazem parte da Coleção de Calouste Gulbenkian, o próximo capítulo é dedicado à investigação sobre os edifícios otomanos, para os quais terão sido criados.

Capítulo V: Dos azulejos Iznik da Coleção aos edifícios otomanos – a obra *in situ*

A atual Turquia tem o privilégio de preservar, *in situ*, o legado artístico otomano. Esta circunstância tanto se aplica às artes do livro, aos têxteis, à metalurgia, como também à cerâmica e aos azulejos Iznik, entre outros. Com efeito, as paredes revestidas de azulejos Iznik que cobrem edifícios monumentais localizados em Istambul, Edirne ou Bursa constituem os melhores lugares para admirar o esplendor desta produção artística.

Ao mesmo tempo, como já foi referido, hoje em dia é possível admirar muitos azulejos provenientes de Iznik em diversos museus:

Although at the time of the formation of these collections few if any of the collectors actually knew that the works they so admired were produced in Iznik, the beauty and artistic sophistication of these “Damascus”, “Rhodian”, and “Kütahya” ceramics made them a standard item in the late 19th- and early 20th-century collecting repertoire not only of collectors specializing in Islamic Art, but of art collectors in general. (DENNY, 2004a, p. 207)

Assim, o facto de existirem hoje inúmeros azulejos Iznik em diversos museus tem a sua razão de ser:

When we examine dispersed tiles, the repeating-module examples now found in museums suggest that, especially at the beginning of mass production between 1560 and 1570, such tiles were produced in numbers greater than their eventual architectural use demanded for specific projects, and many tiles that today appear in museums may have been 'extras' or over-runs. This appears to be the case with the mosque of Rüstem Pasha, where numbers of tiles identical to those in the mosque, that apparently are not from the mosque itself, have made their way to the marketplace and to museums. (DENNY, 2004b, p. 152)

No que diz respeito à coleção reunida por Calouste Gulbenkian que se encontra exposta no Museu, é sabido que o Colecionador tinha uma predileção especial pela arte do mundo islâmico, em grande medida devido ao facto de se relacionar com as suas origens. Este aspeto leva a crer que o gosto em colecionar cerâmica otomana tenha tido mais que ver com o seu gosto pessoal do que com a moda da época.

Da coleção de azulejos Iznik de Gulbenkian, que reúne mais de uma centena de conjuntos, a documentação que existe relativamente à aquisição e proveniência das peças abarca menos de metade das obras. Destes conjuntos azulejares, os registos de aquisição revelam que a maior parte destas compras foi feita a colecionadores privados, a comerciantes arménios e a antiquários, através de leilões locais e de redes comerciais que se estendiam até ao Médio Oriente. Assim, a proveniência de algumas das obras que o Colecionador adquiriu indica as coleções às quais as mesmas pertenciam antes de terem integrado a coleção Gulbenkian, no entanto, a documentação existente quase nunca refere a localização inicial dos azulejos Iznik.⁹⁰

De qualquer modo, as peças que integram a coleção de azulejos Iznik de Gulbenkian apresentam-se dispostas segundo o modo como se estas encontravam aquando da sua aquisição. Como verificámos no Capítulo IV, existem diversos azulejos avulsos e painéis incompletos e, possivelmente, as várias guarnições da Coleção poderiam ter integrado diversos revestimentos parietais.

O facto de se desconhecer a localização primária da grande parte dos azulejos Iznik da coleção de Gulbenkian, associado ao facto de a grande parte de azulejos Iznik que hoje fazem parte de coleções museológicas resultarem, possivelmente, de sobras de produção, não nos esclarece sobre o sítio exato onde terão sido colocados estes azulejos. Ainda assim, a investigação deste trabalho pretende identificar os edifícios do Império Otomano onde terão estado e/ou se encontram azulejos que sejam, pelo menos, idênticos aos da coleção do Museu. Não havendo espaço, no presente trabalho, para aferir a localização inicial de todos os azulejos semelhantes aos que constituem a coleção de Calouste Gulbenkian, a seleção feita pretende dar enfoque às obras mais significativas, tanto de azulejos que se encontram expostos na Galeria, como nas reservas do Museu.

Assim sendo, é de crer que alguns dos azulejos Iznik que constituem a coleção de Gulbenkian tenham sido remanescentes dos azulejos encomendados para alguns destes edifícios otomanos. Constatamos que a grande parte destes exemplos diz

⁹⁰ «The European mania for the collection of Iznik ceramics that arose at the same time resulted in massive numbers of Iznik tiles traveling westward to European museums, sometimes as simple archaeological plunder, sometimes as a transfer from Ottoman to European private collections, and sometimes as the result of more formal governmental and diplomatic actions.» (DENNY, 2004a, p. 208)

respeito sobretudo a azulejos de padrão. Como exemplos desta situação, destacamos os azulejos idênticos aos representados nas Figs. 82 e 89, cuja localização inicial teria sido a mesquita de Rüstem Paxá. A mesma circunstância aplica-se a azulejos idênticos aos representados na Fig. 34, que hoje existem em grande número em diversos museus. Neste caso, ainda hoje podemos encontrar estes azulejos no Palácio de Topkapi (*Topkapi Sarayı*), em Istambul, como veremos mais adiante.

É igualmente importante salientar que a própria história da atual Turquia nem sempre contribuiu para a conservação dos azulejos Iznik, *in situ*. Para além das catástrofes naturais (como incêndios e terremotos), «[e]xtensive “restoration” of Ottoman monuments under the Republic in the 20th century – often with inadequate photographic documentation and often with questionable control of tiles removed or rearranged in the restoration process – makes it difficult if not impossible to determine whether such tiles in the west were plundered from important monuments or merely represent extra tiles in the original production process.» (DENNY, 2004a, p. 208)

Os subcapítulos seguintes visam tentar identificar o contexto arquitetónico otomano dos azulejos Iznik idênticos aos da coleção de Calouste Gulbenkian.

V.1. A Conquista de Constantinopla e a criação da nova capital otomana

O Sultão Maomé II, o *Conquistador* (r. 1444-46, 1451-1481) – Fig. 92 –, conquistou a cidade de Constantinopla a 29 de maio de 1453. Assim, e depois das atuais Bursa e Edirne, Constantinopla tornou-se a terceira capital do Império Otomano, lugar que ocupou durante quase cinco séculos.

A conquista desta cidade foi um ponto de viragem na História da Arte otomana. Com efeito, esta vitória sobre o Império Bizantino, a partir da qual Maomé II se afirma como *Fatih* (Conquistador), deu origem ao início da formação de um vasto Império.⁹¹ A formação da nova capital nos âmbitos territorial, sociopolítico, cultural e

⁹¹ «The Ottoman Turkish empire expanded following the conquest of Constantinople in 1453. In the sixteenth century, the empire encompassed the Balkans and part of central Europe as well as the Black Sea basin, Anatolia, Syria, Palestine, Iraq, Arabia, Egypt, and the coastal areas of the Maghreb as far as the Moroccan border.» (BAETJER; DRAPER, 1999, p. 68)

arquitetónico, entre outros fatores, prolongou-se muito para lá do reinado de Maomé II. Não obstante, foi durante o seu domínio que se deram as mudanças significativas que viriam a modelar a imagem da cidade para a posteridade.⁹²

Ao conquistar a cidade, uma das prioridades de Maomé II era aumentar o seu número de habitantes. Assim, grande parte da população residente, que incluía comunidades não muçulmanas, manteve-se na cidade. Simultaneamente, o Sultão determinou que as populações oriundas de diversas regiões do Império fossem transferidas para Constantinopla, incluindo da atual Bursa. Estas migrações de províncias e de diferentes cidades para a nova capital incluíam vários artesãos.

O principal mecenas da arte otomana era o Sultão, o governante máximo do Império. Uma vez que a imagem de uma nova capital incluía uma nova linguagem visual e artística, facilmente se depreende a razão pela qual o *nakkaşhane* tenha sido criado durante o reinado de Maomé II:⁹³ «Mehmed believed that ideal universal rule should embrace the intellectual and artistic cultures of the lands that he either already governed or aspired to do so, through the mediation of writers, poets, historians, humanists, painters, mathematicians and astronomers from Byzantium and Italy to Trebizond, Khurasan and Tabriz, employed at his court.» (ROXBURGH, 2005, p. 265)

O significativo aumento da população de Constantinopla, que no final do reinado de Maomé II se calcula que chegasse a 100 000 habitantes (dos quais 60% a 80% teriam vindo nos 25 anos que se seguiram à conquista),⁹⁴ acarretou um grande desenvolvimento urbanístico. Surgiram novos bairros, geralmente designados segundo o fundador da *mescid* (pequena mesquita) do bairro, que poderia ser um comandante militar, um dignatário religioso, ou um elemento da elite otomana.

⁹² «The artistic patronage of Mehmed II [...] was shaped not only by his personal tastes but also by the *Rumi* (Eastern Roman) geopolitical and cultural identity he was forging for his empire, a polity mediating between multiple worlds at the crossroads of Europe and Asia.» (NECİPOĞLU, 2010, p. 262)

⁹³ «Like so many institutions that characterized the Ottoman Empire in its prime, the *nakkaşhane* has its roots in the reign of Mehmed II (r. 1451-1481), the conqueror of Constantinople, who founded the Topkapi Palace and laid the foundations for many of the institutions of the mature Empire. The institution reached its fullest size, influence, and economic importance in the 16th century, primarily during the reigns of sultans Süleyman (r. 1520-1566), Selim II (r. 1566-1572), and Murad III (r. 1572-1596).» (DENNY, 2004a, p. 25)

⁹⁴ KUBAN, 1996, p. 203.

Para além da criação de novos bairros, o *Conquistador* privilegiou igualmente a construção de novos edifícios públicos, como mesquitas e madraças.⁹⁵ Simultaneamente, o significado simbólico da conquista da cidade manifestou-se nos lugares escolhidos para os edifícios do Sultão: a mesquita do Conquistador (*Fatih Camii*) foi erguida no local do Mausoléu de Constantino e da antiga Igreja dos Santos Apóstolos. Também o icónico edifício de Hagia Sophia (*Ayasofya*) – Fig. 93 – foi convertido na primeira mesquita imperial de Constantinopla, tornando-se no modelo para as futuras mesquitas do Império.⁹⁶

O primeiro palácio imperial (*Eski Saray*) fora construído no centro da cidade. No entanto, segundo a vontade de Maomé II, foi edificado um novo palácio em Constantinopla, que viria a ser denominado Palácio de Topkapi (*Topkapi Sarayı*)⁹⁷ – Fig. 94. Este palácio, cuja construção teve início em 1459, demorou séculos até ser concluído e tornou-se na residência dos Sultões otomanos até meados do século XIX. A grandeza desta construção fez com que se pudesse assemelhar a uma pequena cidade: o Palácio de Topkapi foi concebido desde o início como o centro administrativo e educativo da cidade, resultando num imponente edifício muralhado, com uma vista altaneira sobre Constantinopla. A construção de novas obras monumentais e o seu impacto na paisagem construída refletiam o poder dos Sultões. Com efeito, a localização do Palácio de Topkapi, próximo de Hagia Sophia e situado num local sobrelevado e sobranceiro ao Bósforo, ao Corno de Ouro e ao Mar de Marmara, fazia com que se destacasse na paisagem e refletisse o domínio do imperador (Fig. 95).

A maior mudança da cidade do período Bizantino para o período Otomano refletiu-se no desenvolvimento urbano fora das muralhas. Com efeito, a expansão de Constantinopla para *fora de portas* levou à fundação de Eyüp e de Uscudar (Fig. 96). Estas áreas viriam a tornar-se importantes, em parte devido às suas novas construções, como veremos mais adiante.

⁹⁵ Muitos destes edifícios só começaram a ser construídos dez anos depois da conquista da cidade, o que leva a crer que o aumento da população na primeira década da ocupação otomana de Constantinopla não foi tão notória quanto seria de esperar. *Vide* KUBAN, 1996, p. 213.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 213.

⁹⁷ «The inscription on the gate of the Topkapi, the new palace he [Mehmed II] built on the Byzantine acropolis [...], is a manifesto of this self-image: 'Sultan of the two Continents and Emperor of the two Seas, Shadow of God in this world and the next, Favourite of God on the two Horizons [i.e. East and West], Monarch of the Terraqueous Orb, Conqueror of the Castle of Constantinople, Son of Sultan Murad Khan, Son of Sultan Mehmed Khan.'» (ROXBURGH, 2005, pp. 264-265)

Em termos arquitetónicos, no final do século xv, Constantinopla era caracterizada por apresentar uma grande discrepância entre os edifícios monumentais e as habitações particulares, situação que se manteve até finais do século xviii. De facto, no tempo de Maomé II a paisagem urbana era marcada por cúpulas associadas a minaretes: «Between 1453-1481 three hundred buildings were erected in Istanbul.» (KUBAN, 1996, p. 229)

No ano de 1481, aquando da morte de Maomé II, a cidade de Constantinopla já apresentava as fundações dignas de uma capital do Império Otomano. No entanto, o seu esplendor chegaria mais tarde, atingindo o seu apogeu arquitetónico e artístico em meados do século seguinte: «In fact, an architectural style which corresponded to a new phase of Ottoman architecture took shape only with the buildings of Sinan in the 16th century.» (KUBAN, 1996, p. 218) Neste sentido, o próximo subcapítulo é dedicado a Sinan, o arquiteto que, tendo vivido ao longo dos reinados de três Sultões, materializou nos seus projetos a magnificência da arquitetura otomana e, consequentemente, da arte azulejar de Iznik.

V.2. Sinan, o grande arquiteto do Império Otomano

Koca Mimar Sinan Ağa (Fig. 97) nasceu em Ağırnas (atual Kayseri), em 1489 e faleceu em Constantinopla em 1588. Geralmente considerado como o maior dos arquitetos otomanos, a sua longa vida permitiu que tivesse uma carreira de mais de meio século, grande parte dela como Arquiteto-Chefe da corte otomana. Com efeito, foi nomeado pelo Sultão Solimão I (r. 1520-1566) em 1539 e exerceu este cargo até ao final da sua vida, tendo servido também nos reinados dos Sultões Selim II (r. 1566-1574) e Murade III (r. 1574-1595). Tendo projetado numerosos edifícios, de Budapeste a Meca, ainda hoje a paisagem construída de Istambul, na qual se destacam muitas das suas mesquitas, é definida pelas suas grandes obras.⁹⁸

⁹⁸ «Sinan was described by his biographer as “the eye of illustrious engineers, the ornament of great builders, the master of all ages, the Euclid of his time, the architect of the sultan and the teacher of the Empire.”» (KUBAN, 1996, p. 253)

Oriundo de uma família grega ortodoxa e tendo sido recrutado no reinado de Selim I (r. 1512-1520), Sinan participou como janízaro⁹⁹ em diversas campanhas: «When young he was probably trained as a carpenter, so he must have been recognised as a talented carpenter in the janissary corps.» (KUBAN, 1996, p. 253) Acresce ainda que, no decurso das campanhas em que participou, Sinan desenvolveu competências práticas e teve oportunidade de apreciar a arquitetura europeia e do Próximo Oriente. Durante a campanha na Moldávia (1538), foi-lhe atribuída a construção de uma ponte no rio Prut, feito que revelou a sua capacidade construtiva, tendo levado à sua nomeação como Arquiteto-Chefe¹⁰⁰ após a morte do seu antecessor, Acem Ali (?-1539).

Durante a sua vida, Sinan projetou centenas de obras: «[...] of the 477 buildings reliably attributed to him 196 are still standing, mostly in Istanbul and Edirne and on the royal road joining the two cities. Of the total 106 are mosques, of which 62 still stand.» (ROGERS; WARD, 1988, p. 37) Esta notável quantidade de edifícios¹⁰¹ não teria sido possível sem o mecenato de Solimão, o *Magnífico* e consequentes encomendas da parte da corte. De facto, o reinado deste Sultão corresponde ao período áureo em que o Império Otomano atingiu o seu apogeu político, económico e cultural:

The exuberance and creativity arising from the genius of chief imperial architect Sinan, combined with the encouragement and commitment of Sultan Süleyman the Magnificent, who was desirous of immortalising his reign, gave rise to masterpiece after masterpiece. As the focal points of the towns and cities where they were located, and places where the public came to perform their prayers five times a day, mosques reflected the authority of the sultanate in terms of both their proportions and their finely produced decoration. Without doubt the patronage of the court was a crucial factor in the disciplined advance of technical standards and expressive design in the art of tiling. The creativity of court artists in response to court tastes and chief imperial architect Sinan's artistic sensitivity also played a leading part in this achievement. (BILGI, 2009, p. 18)

⁹⁹ Ver Glossário.

¹⁰⁰ «The chief architect acted as a minister of public works. He was responsible for all kinds of public works in the empire and also acted as the sultan's private architect.» (KUBAN, 1996, p. 253)

¹⁰¹ «The unity of this imperial style was reinforced by the corps of royal architects organized under Sinan and stationed in the Topkapi Palace, which directed the construction of buildings throughout the empire.» (NECIPOGLU-KAFADAR, 1985, p. 112)

Das inúmeras obras de Sinan¹⁰² que incluíram revestimentos com azulejos Iznik, são de salientar a mesquita de Solimão, em Istambul – Fig. 13 – e a mesquita de Selim II (*Selimiye Camii*), em Edirne – Fig. 98. É no primeiro destes projetos, considerado pelo próprio arquiteto como a sua melhor obra, que este materializou a sua ambição de construir uma cúpula maior que a de Hagia Sophia. Não obstante, destacaremos nos respetivos subcapítulos do presente trabalho as obras de Sinan que incluem azulejos Iznik idênticos aos da coleção de Calouste Gulbenkian: a mesquita de Rüstem Paxá, a mesquita de Piyale Paxá, a mesquita de Atik Valide e parte do Palácio de Topkapi.

De maneira a compreender o modo como surgiram os azulejos Iznik como a decoração parietal por excelência para revestir as obras imperiais a partir do século XVI, o próximo subcapítulo é dedicado a Solimão, *o Magnífico*.

V.2.1. Solimão e a ascensão dos azulejos Iznik como revestimento arquitetónico

Após a conquista de Maomé II, o reinado de Bajazeto II (r. 1481-1512) foi caracterizado como tendo sido um período de consolidação do Império. No reinado que se seguiu, o de Selim I (r. 1512-1520), a expansão dos territórios do Império Otomano cresceu consideravelmente, fazendo com que Solimão, *o Magnífico* (r. 1520-1566) – Figs. 99 e 100 –, ao subir ao trono, tivesse herdado um imenso legado territorial.¹⁰³ Com efeito, a extensão dos seus territórios (Fig. 101) fazia com que este Sultão tivesse tido profundo impacto no seu tempo, não só no contexto islâmico, mas também no contexto europeu:

With his navy in control of the eastern Mediterranean and his army deep into Europe, Süleyman was both feared and respected as a paragon of military and economic power. Unlike his great-grandfather, Mehmed II, he did not commission European artists to carry his image westwards. However, his image became available in Europe for reproduction via Western artists who accompanied foreign embassies to Istanbul, and

¹⁰² «Long before his death in 996/1587-8 Sinan was a famous personality, the nonpareil of Ottoman architects. The sheer number of the buildings he erected, which did more than those of any other builder to give Istanbul its present aspect, and their numerous variations and spatial experiments, which left little room for improvement to his successors, more than justify their encomia and give him a strong claim to a European reputation.» (ROGERS; WARD, 1988, p. 41)

¹⁰³ «He was the Ottoman sultan with the longest rule – forty-six years – and the one who more than doubled the extent of his realm.» (ATIL, 1987, p. 18)

can be seen as products of admiration and curiosity intermixed with fear [...]. (ROXBURGH, 2005, p. 266)

A sua projeção global fez com que Solimão fosse conhecido de modos diferentes no mundo otomano e no mundo ocidental: «In Turkish history Süleyman is known as Kanuni, the Lawgiver, in reference to his legislative acts, which helped to form the basis of many national constitutions; in Europe his honorific is the Great or the Magnificent due to his outstanding political and cultural achievements.» (ATIL, 1987, p. 18)

Tal como já acontecera no passado, para além do Sultão, vários membros da família imperial tornaram-se mecenas entusiastas de várias obras artísticas e arquitetónicas, grande parte delas projetadas por Sinan. De facto, o primeiro edifício abobadado da sua autoria foi concebido para Roxelana (1502-1558), mulher de Solimão.

O mecenato de *o Magnífico* associado à mestria de Sinan e ao esplendor das suas obras, fez com que o século XVI fosse considerado o período áureo do Império Otomano em termos artísticos.¹⁰⁴ Com efeito, foi no reinado deste Sultão que os azulejos Iznik começaram a fazer parte dos revestimentos parietais das obras arquitetónicas da autoria de Sinan. No entanto, a utilização destes azulejos teve um início moroso, não tão célere quanto o forte crescimento arquitetónico que se fez sentir nas várias cidades do Império.

No início da sua atividade como Arquiteto-Chefe, Sinan manteve a tradição da utilização da técnica da *cuerda seca*, tendo seguido o exemplo do seu predecessor.¹⁰⁵ Se, na década de 1540, Sinan utilizava esta técnica azulejar nos edifícios por si projetados, a década seguinte iria testemunhar uma significativa mudança de

¹⁰⁴ «The Istanbul of the 16th century, especially the period of Süleyman the Magnificent and his immediate successors (1520-1603), is regarded by all historians as the image of Ottoman Classicism.» (KUBAN, 1996, p. 250)

¹⁰⁵ «In 948/1541-2 he [Sinan] built the tomb of Barbarossa at Besiktas and in 950/1543-4 work was begun on the funerary mosque of Sehzade Mehmed, Süleyman's son by Hürrem Sultan. The splendid green, blue, yellow and purple tiles in his tomb are one of the last uses of the traditional *cuerda seca* fired tiles in Ottoman architecture.» (ROGERS; WARD, 1988, p. 37)

paradigma na prática azulejar – a transição para a cerâmica pintada sob o vidrado¹⁰⁶, na qual se inserem os azulejos Iznik:¹⁰⁷

With the exception of the Valide Camii in Manisa, all the surviving imperial tiled buildings between 1520 and the mid-1550s were tiled in the *cuerda-seca* technique. In the second half of the 16th century the technique shifted, almost without exception, to underglaze, for the last building in Istanbul with *cuerda-seca* tiles expressly designed for it was the mosque of Kara Ahmed which was built at Topkapi, near the land walls of Istanbul, during the 1550s. The Süleymaniye mosque in Istanbul, however, marks the decisive shift in imperial patronage from *cuerda-seca* to underglaze tilework. (ATASOY; RABY, 1994, p. 220)

Com efeito, a mesquita de Solimão, cujas obras terminaram em 1557, foi o primeiro edifício revestido não só com azulejos Iznik em alguns espaços, mas também já utilizando o novo pigmento vermelho *bolus da Arménia*, característico desta arte azulejar a partir da segunda metade da centúria.¹⁰⁸ O sucesso da utilização de azulejos Iznik para o revestimento parietal interior e exterior de monumentos imperiais como palácios, mesquitas e mausoléus, entre outros, resultou na suplantação da produção azulejar em relação à produção cerâmica de Iznik.

Apesar do início vagaroso da utilização dos azulejos Iznik nas grandes obras arquitetónicas, como podemos agora constatar, o êxito da sua utilização fez com que as encomendas azulejares tivessem vindo a ultrapassar as encomendas de loiças.

Em termos práticos, «[w]e know that calligraphers and designers often went to buildings while work was in progress, there to create directly from the architectural surfaces themselves full-sized paper cartoons of tile decorations. When these large paper drawings arrived in Iznik, they were then subjected to the procedure known as pouncing, where needles were used to make tiny pinpricks through the lines of the drawing, sometimes directly onto a field of tiles.» (DENNY, 2004a, p. 62)

¹⁰⁶ «A principal vantagem da pintura sob o vidrado é que as cores se fixam melhor e ficam mais estáveis após serem cozidas com a pasta cerâmica.» (FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, 2013, p. 117)

¹⁰⁷ Em termos formais, a mudança da utilização da técnica da *cuerda seca* para a utilização da pintura sob o vidrado foi acompanhada, gradualmente, pela mudança dos azulejos de formato hexagonal para os formatos quadrangular e retangular. *Vide* ATASOY; RABY, 1994, p. 220.

¹⁰⁸ «Another tradition relates that Sinan subsequently organized ‘fifty designers’ (*nakkaşlar*) to draw tile designs which were assigned to a group of ‘twelve tilemakers’ and despatched to ateliers in Iznik and Kütahya. When the samples from the various workshops were received at the Saray, the Iznik ones were preferred, and the commission for the tiles for the Süleymaniye mosque was awarded to Iznik.» (*Ibidem*, p. 219)

A utilização de vastos painéis de azulejos Iznik no revestimento de superfícies arquitetónicas resultava numa conceção harmoniosa do espaço. Tendo em conta que os azulejos cobriam paredes, nichos de oração, tímpanos, alfices, coberturas cónicas de púlpitos (*minbers*), colunas, pendentes e pórticos, entre outros, a aplicação desta técnica decorativa não anulava a arquitetura, mas complementava-a. De facto, a variedade nos padrões e motivos dos azulejos aplicados era feita de acordo com o espaço e com os elementos arquitetónicos nos quais se inseriam.¹⁰⁹ Estes aspetos faziam com que o trabalho dos criadores dos azulejos Iznik fosse fortemente valorizado.¹¹⁰

Das obras referidas no presente trabalho, a Coleção contém diversos painéis que datam da época correspondente ao reinado de Solimão I. Dos conjuntos azulejares dos quais se desconhece a localização inicial, destacamos neste subcapítulo o ‘Painel de azulejos com enrolamentos de folhas e flores’ (Fig. 21), o ‘Revestimento de chaminé’ (Fig. 25) e ainda a obra ‘Azulejos com ameixoeiras ao luar’ (Fig. 27).

No primeiro destes exemplos, cada unidade azulejar do campo central apresenta uma composição idêntica à de um azulejo que faz parte da Ömer M. Koç Collection, com a diferença de que este último inclui o pigmento vermelho na sua gama cromática.¹¹¹ O painel de azulejos da Galeria assemelha-se a um revestimento parietal:

O uso de azulejos de cercadura é muito comum na Turquia otomana, limitando e enquadrando os painéis que revestem as paredes interiores de mesquitas, mausoléus, madraças e palácios, mas também de bibliotecas, banhos públicos ou fontes monumentais. A relação destas cercaduras com os painéis é claramente homóloga da que se estabelece com a *barra* dos tapetes ornamentais, de que a Turquia otomana foi um dos grandes produtores, funcionando este revestimento como um substituto económico, durável e fácil de conservar, frequentemente pendurados nas paredes das grandes construções religiosas ou palatinas. Os painéis de azulejos contêm a vantagem adicional do seu *brilho*, potenciado pela reflexão da luz solar incidente ou pela iluminação bruxuleante das lanternas. (FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, 2013, p. 215)

¹⁰⁹ Vide BILGI, 2009, p. 19.

¹¹⁰ «Sultan Süleyman's commissions in the 1550s validated the role of the designer in Iznik tilework. Imperial patronage introduced more ambitious designs into Iznik tilework by supplying models from Istanbul.» (ATASOY; RABY, 1994, p. 220)

¹¹¹ Vide BILGI, 2009, p. 217.

Quanto ao excecional ‘Revestimento de chaminé’ (Fig. 25), é provável que este tivesse sido concebido para o interior de um palácio. Ao observar uma pintura que representa uma cena intimista num espaço otomano, na Fig. 102, constatamos que esta inclui um revestimento de chaminé semelhante ao do Museu.

Relativamente ao conjunto de azulejos denominado ‘Azulejos com ameixoeiras ao luar’ (Fig. 27), apesar de se desconhecer a sua localização *in situ*,¹¹² existem revestimentos parietais de azulejos que, à semelhança deste, apresentam ramos de ameixoeiras em flor na sua composição – na mesquita de Solimão, na mesquita de Rüstem Paxá e ainda no Palácio de Topkapi (Fig. 103), entre outros.¹¹³

Estes exemplos datáveis da época de Solimão, o *Magnífico*, ilustram o esplendor da produção azulejar de Iznik: «The same [...] power that Sinan’s great buildings embodied was imparted to Iznik ceramics as well. The glorious 16th-century tiled building revetments exercised a [...] spell on subsequent centuries of Ottoman architectural decoration in many fascinating ways [...]» (DENNY, 2004a, p. 218) Dentro dos diversos projetos arquitetónicos que foram erigidos durante seu reinado, destacaremos seguidamente a mesquita de Rüstem Paxá, que ainda hoje contém alguns azulejos idênticos aos da coleção do Museu.¹¹⁴

¹¹² «This twelve-tile panel, the largest known with this decoration, was part of the tiled wall covering of a secular building, probably a palace.» (CALOUSTE GULBENKIAN FOUNDATION, 2004, p. 71)

¹¹³ *Vide* ROGERS; WARD, 1988, p. 214.

¹¹⁴ «Among other buildings where this group of tiles [earliest Iznik tiles to feature the slightly raised coral red that is characteristic of the second half of the 16th century] was most extensively used is Sokullu Mehmed Paşa Mosque (1571) in Kadirga, Istanbul, Selimiye Mosque (1575) in Edirne, the Tomb of Hürrem Sultan (1558), Rüstem Paşa Mosque (1561), the Tomb of Sultan Süleyman the Magnificent (1566), Piyale Paşa Mosque (1573), Atik Valide Mosque (1579) in Üsküdar, Istanbul, and Takkeci Ibrahim Aga Mosque (1592) in the Topkapi district of Istanbul. Further examples of exquisite tiling dating from this period can be seen in Topkapi Palace and numerous baths, *köşks* and mosques. In some of these cases the tiles were specially designed and produced. Among the finest of all the wall tiles produced at this time are those for buildings at Topkapi Palace, such as the Circumcision Chamber and the Baghdad Köşk.» (BILGI, 2009, p. 219)

V.2.1.1. A mesquita de Rüstem Paxá

Rüstem Paxá (c. 1500-1561), oriundo de uma família croata católica, foi Grão-vizir e genro de Solimão. Em 1539, ao casar com a Sultana Mirima, filha do Sultão, tornou-se no quarto vizir de *O Magnífico*. Cinco anos depois, tornou-se Grão-vizir, cargo que exerceu até à morte de Xazade Mustafá, filho de Solimão I, em 1553. Alguns académicos defendem a hipótese de Rüstam ter sido responsável por esta morte, razão pela qual a sua deposição ter estado relacionada com este acontecimento. Contudo, com a ajuda da sua mulher e da sua sogra (Roxelana), voltou a exercer este cargo de 1555 até ao final da sua vida.

Tendo ficado recordado para a História como uma figura algo controversa, a académica Gülru Necipoğlu interpreta o mecenato arquitetónico de Rüstem Paxá como um instrumento para retificar a sua imagem menos popular devido à execução de Xazade Mustafá.¹¹⁵ Com efeito, do ponto de vista do mecenato artístico, a imagem desfavorável de Rüstem é atenuada através da sua ação enquanto patrono das artes.

A mesquita de Rüstem Paxá (concluída após a sua morte, por volta de 1561-1563), encomendada pelo próprio Grão-vizir a Sinan, reúne *in situ* uma admirável quantidade e variedade de azulejos Iznik, o que faz dela um dos monumentos mais significativos do Império Otomano: «Rüstem Paşa combined financial acumen with a personal affection for tilework.» (ATASOY; RABY, 1994, p. 219)

A mesquita localiza-se em Tahtakale, uma das zonas mais densamente habitadas e movimentadas de Istambul (Fig. 104). Situada próximo da frente ribeirinha do Corno de Ouro, encontra-se simbolicamente posicionada aos pés da mesquita de Solimão. É possível afirmar que a relação próxima e complexa entre os dois mecenas apresentava um paralelo no âmbito das mesquitas por eles encomendadas.¹¹⁶

Apesar de a mesquita de Rüstem Paxá constituir um edifício substancialmente mais pequeno (Figs. 105 e 106) do que a mesquita de Solimão, no que toca à utilização de azulejos Iznik, a primeira apresenta um resultado mais bem-sucedido. Ao entrar no interior do edifício, que provavelmente é o espaço mais impressionante, a perceção

¹¹⁵ KATIPOGLU, 2007, p. 19.

¹¹⁶ DENNY, 2004a, p. 86.

visual é a de que o visitante se encontra rodeado de azul. Com efeito, esta sensação advém da enorme superfície parietal revestida por azulejos Iznik, em que predomina esta cor (Fig. 107), tanto no interior, como no exterior.

É curioso constatar que geralmente Sinan fazia sobressair apenas alguns lugares do interior das mesquitas (como *mihrabs*¹¹⁷) com azulejos Iznik. Ou seja, utilizava estes azulejos para salientar alguns espaços da arquitetura por si projetada. No entanto, neste caso, a grande parte da área de superfície do edifício é revestida por estes elementos cerâmicos:

The mosque of Rüstem Pasha is the first major Iznik tile decorative project in Ottoman history, and the bulk of the decorations – some eighty different patterns in all – consists of fields of repeating tiles, in which each tile is identical to all the others. The number of different patterns is very large. [...] Shapes and sizes also vary extensively. (DENNY, 2004a, p. 91)

Dos inúmeros tipos de azulejos que revestem este edifício, destacamos três conjuntos da Coleção que encontram paralelo nesta mesquita e cuja datação coincide com a conclusão da construção desta obra arquitetónica.

O revestimento azulejar apresentado na Fig. 108 decora grande parte das paredes que ladeiam o interior da entrada principal do edifício. Nesta imagem, é possível observar que nos azulejos das paredes que ladeiam a porta, o padrão dos azulejos do campo é idêntico aos do painel ‘Azulejo com motivos arabescos em torno do motivo *hatayi* central’ (Fig. 82).¹¹⁸ A utilização de azulejos apresentando composições radiais e simétricas era frequente em revestimentos parietais.

Por seu turno, o revestimento azulejar da fachada do edifício, que consta na Fig. 109, destaca a entrada principal. Apesar de este revestimento parietal ser composto por diversos conjuntos decorativos, a cercadura que remata o registo superior desta composição, abrangendo igualmente os vãos das janelas, é idêntica à

¹¹⁷ Ver Glossário.

¹¹⁸ «Os painéis de revestimento da Mesquita de Rustam Pacha, em Istambul, grão-vizir e genro de Solimão, foram considerados pelos especialistas uma das jóias da arte otomana do século XVI pela sua qualidade excepcional e variedade da temática decorativa. [...] O azulejo [Inv. n.º 1685] pertencia a um dos painéis de revestimento dessa mesquita. Uma rosácea central constitui o ponto de partida de uma composição giratória de meias palmetas de tipo *rumi*, acentuadas a vermelho.» (RIBEIRO, 2009, p. 107)

‘Cercadura de azulejos com composição simétrica de tulipas’ (Fig. 81).¹¹⁹ Efetivamente, a utilização desta cercadura foi aplicada tanto no exterior, como no interior do edifício (Fig. 108).

O académico Walter Denny identifica o padrão de um conjunto de azulejos pertencente ao Museu Benaki, idêntico ao dos ‘Azulejos de cercadura com motivo circular *çintamani*’ (Fig. 89), como tendo sido concebidos para esta mesquita – Fig. 110.¹²⁰ O mesmo autor defende igualmente que, provavelmente, estes azulejos fazem parte de uma grande produção, maior do que a que seria necessária para a sua utilização arquitetónica, incluindo a decoração da mesquita de Rüstem Paxá. Por este motivo, tendo em conta que se desconhece se se trataria da mesma encomenda, estes azulejos não terão vindo necessariamente deste edifício, tendo integrado diversos acervos museológicos.¹²¹

Apesar de se tratar de um edifício que conserva ainda hoje, de um modo geral, os seus azulejos originais, é sabido que a mesquita de Rüstam Paxá sofreu alterações na sequência de um incêndio em 1660 e de um terramoto em 1766.¹²² Não obstante, a excelência da sua decoração azulejar de Iznik faz dela um dos edifícios mais emblemáticos do reinado de Solimão I, assim com traduz a relevância da temática do jardim, que frequentemente evoca o jardim do Paraíso:

Clearly this building served as the site for a combination of design competition and proving ground both for the Istanbul designers and for the Iznik manufactories. In the variety of designs, in which at least a dozen artists must have had a role, we can see a summary of the past

¹¹⁹ «This tremendous variety of tile designs is unified by a single border used everywhere in the building, and a distinctive border with 45-degree bevels used on corners throughout the building.» (DENNY, 2004a, p. 91)

¹²⁰ «O enquadramento de painéis de azulejos de Iznik faz-se frequentemente utilizando outros azulejos diferenciados, de cercadura, que formam barras horizontais, sendo em regra mais baixos que os azulejos das grandes composições decorativas e apresentando uma grande variedade de temas, que vão do puramente geométrico – muitas vezes recorrendo a temas da tradição simbólica e/ou decorativa turca, como os *çintamani* – passando pela *geometrização* de motivos vegetais e florais – como as palmetas – e culminando na utilização apenas dos motivos vegetalistas, em soluções muito diversificadas. Em qualquer caso as cercaduras de azulejos não deixam de remeter, de forma mais ou menos clara, para o significado e função das *barras* delimitadoras das orlas dos tapetes, verdadeiras *molduras* que enquadram a composição central.» (FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, 2013, p. 240)

¹²¹ Vide DENNY, 2004b, p. 152.

¹²² «Today a very large part of the first major Ottoman monument to be extensively decorated with Iznik tiles, the mosque of Rüstem Pasha in Istanbul, is not in its original state; a complicated pastiche of tiles from different monuments today encompasses most of the exterior porch decoration and the entire upper left gallery.» (*Ibidem*, p. 149)

half-century of Ottoman art and the harbingers of the creativity of the next half-century. There are cautious innovations and conservative repetitions and old themes; there are artistic successes and failures; there are masterpieces and journey-man efforts. Taken together, the decorations of Rüstem Pasha's mosque constitute a stunning proclamation of the state of the arts in the Ottoman Empire in 1561, the year of Rüstem Pasha's death. (DENNY, 2004a, pp. 91-94)

Tratando-se de uma obra de pequenas dimensões, o elevado número de artistas que trabalhou na execução da mesma, incluindo a criação dos azulejos Iznik que a decoram, revela a importância deste grande empreendimento na época da sua construção. Com efeito, ainda hoje a mesquita de Rüstam Paxá é uma referência no âmbito da arquitetura religiosa otomana do século XVI.

V.2.2. O mecenato de Selim II

Na sequência da morte de Solimão I, em 1566, o seu filho e sucessor Selim II (Fig. 111) tornou-se Sultão até 1574, ano da sua morte. De acordo com os rumores da época, Selim II faleceu na sequência de uma queda dada no seu recentemente renovado *hammam* (quarto de banho) no Palácio de Topkapi. Se assim foi, é certo que uma das suas últimas visões tenha sido o revestimento azulejar de Iznik que decorava as paredes desta divisão.¹²³

Apesar do seu curto reinado, este foi marcado por diversas construções da autoria de Sinan, correspondendo ao apogeu do seu poder criativo. Destas, salientamos a mesquita de Selim II (*Selimiye Camii*) – Fig. 98 – e a mesquita de Sokollu Mehmed Paxá (*Sokollu Mehmed Paşa Külliyesi Camii*) – Fig. 112 –, para além da mesquita de Piyale Paxá, que analisaremos mais aprofundadamente no próximo subcapítulo.

A mesquita de Selim II, tal como já foi referido, foi construída em Edirne, a antiga capital otomana e centro militar do Império, assim como o destino eleito para

¹²³ «If Selim did indeed suffer his fatal accident in his new baths in the Topkapi Palace, some of the most beautiful products of Iznik were witness to the event, for the baths contained three panels of tiles in a new and rather spectacularly flashy style, which survive in the Topkapi Palace, although they have since been removed from their original location.» (DENNY, 2004a, p. 107)

os Sultões otomanos passarem o verão, ao passo que Constantinopla, a capital, funcionava como o centro administrativo. É sabido que Selim II tinha uma afeição especial por Edirne. Para além deste aspeto, provavelmente a razão desta escolha também se prendia com o facto de a grande construção da mesquita de Solimão se situar em Constantinopla, ocupando um lugar de destaque.¹²⁴

Tendo em conta os edifícios da época de Selim II que chegaram aos nossos dias, é possível afirmar que tenha havido uma interrupção na produção azulejar de Iznik no período que se seguiu ao revestimento do mausoléu de Solimão, em 1566. De qualquer modo, esta pausa na produção terá sido retomada pouco tempo depois, dado que entre 1571 e 1591 este fabrico foi praticamente ininterrupto. Com efeito, é sabido que Selim II e o seu sucessor, Murade III, eram grandes mecenas.¹²⁵

Embora se desconheça a localização *in situ* da ‘Cercadura de azulejos com enrolamentos de flores’ (Fig. 33), pela sua datação é provável que esta tenha sido elaborada durante o reinado de Selim II.

O próximo subcapítulo é dedicado a um dos monumentos que apresenta mais azulejos Iznik idênticos aos da coleção do Museu, a mesquita de Piyale Paxá.

V.2.2.1. A mesquita de Piyale Paxá

A mesquita de Piyale Paxá, provavelmente construída entre 1565 e 1573, é uma das obras mais enigmáticas de Sinan (Figs. 113 e 114), sobretudo no que toca ao arcaísmo do seu desenho. A sua cobertura composta por seis cúpulas iguais difere da composição de muitas outras mesquitas, cuja cobertura era marcada por uma grande cúpula central, prática construtiva comum no Império Otomano da segunda metade do século XVI. Por este motivo, alguns académicos questionam a autoria desta obra, uma vez que, à data da sua conclusão, Sinan estaria ocupado com a construção da

¹²⁴ «Sinan himself regarded the Süleymaniye as his best work as a journeyman, and the Selimiye in Edirne as his masterpiece. Given the universal Ottoman reverence for the old Sultan, it would have been inappropriate in the extreme for the masterpiece constructed for the lesser son to have been sited near the revered father's enduring memorial.» (DENNY, 2004a, p. 98)

¹²⁵ ATASOY; RABY, 1994, p. 231.

mesquita de Solimão. Contudo, a maior parte dos investigadores interpreta a mesquita de Piyale Paxá como uma variação dos projetos mais convencionais de Sinan.¹²⁶

Piyale Paxá (c. 1515-1578), provavelmente de origem croata, foi recrutado como janízaro durante o reinado de Solimão I. Em 1554, foi nomeado como Grande Almirante, tendo conquistado diversos territórios no Mar Mediterrâneo. Tal como acontecera no reinado de o *Magnífico* em relação a Rüstem Paxá, Piyale Paxá casou-se com a Sultana Gevher, filha do Sultão Selim II, em 1565, tendo ascendido a terceiro vizir de Selim II em 1568 e, cinco anos mais tarde, a segundo vizir do mesmo Sultão.

A mesquita de Piyale Paxá localiza-se em Kasımpaşa, no bairro de Beyoğlu, na zona do Corno de Ouro. A construção de novas edificações ao longo do Corno de Ouro e do Bósforo foi uma das tendências urbanísticas no desenvolvimento de Constantinopla ao longo do século XVI, em parte devido ao grande crescimento da população da cidade neste período. A documentação existente comprova que a mesquita fazia parte de um grande complexo que incluía uma madraça, um mausoléu, um mercado e uns banhos, entre outros edifícios¹²⁷ (Fig. 115). A maior parte do edificado desapareceu ao longo do tempo, tendo chegado aos nossos dias apenas a mesquita e o mausoléu. O complexo localizava-se perto de um importante estaleiro naval do arsenal Otomano. De acordo com os relatos de Evliya Çelebi, havia também um canal projetado de modo a fazer a ligação desde o mar até à mesquita.

Apresentando uma planta simétrica, a mesquita de Piyale Paxá destaca-se pelas seis cúpulas que fazem parte da sua cobertura, assim como pelo minarete que se encontra a meio da fachada principal. O espaço interior apresenta uma grande luminosidade. Ao contrário da mesquita de Rüstam Paxá, onde o revestimento azulejar dominava as paredes interiores (Fig. 108), na mesquita de Piyale Paxá, os azulejos existentes decoram o *mihrab* e também a longa citação do Alcorão¹²⁸ que reveste todo o perímetro da sala de orações, acima do segundo nível de janelas. É precisamente

¹²⁶ KATİPOĞLU, 2007, pp. 37-38.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 38.

¹²⁸ «Os azulejos constituíam um recurso natural para a transmissão perene dos textos religiosos em paredes de edifícios. No mundo islâmico, o Alcorão é o texto mais frequentemente representado [...].» (FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, 2013, p. 54)

neste *mihrab*, que faz parte da parede *qibla*¹²⁹ da mesquita, que se encontram diversos azulejos idênticos aos da Coleção.

A localização e a decoração do *mihrab* no interior da mesquita encontram-se ilustradas nas Figs. 116 e 117. Como é possível observar nestas e nas Figs. 118 e 119, os azulejos que decoram o *mihrab* são idênticos aos correspondentes da Fig. 29 – ‘Cinco cercaduras de azulejos em vermelho *bolus da Arménia*’, aos da Fig. 83 – ‘Enrolamentos de flores com motivos *hatayi* e folhas *saz*’, e ainda aos da Fig. 90 – ‘Medalhões ogivais com motivos *hatayi*’.¹³⁰ De facto, a riqueza e a diversidade decorativas deste nicho com *muqarnas*¹³¹ refletem a mestria da arte azulejar de Iznik. Para além destes exemplos, segundo o Victoria and Albert Museum, a guarnição idêntica à denominada ‘Cinco cercaduras de azulejos em vermelho *bolus da Arménia*’ (Fig. 36), que faz também parte do acervo do Museu, é proveniente da mesma mesquita.¹³²

Infelizmente, a mesquita de Piyale Paxá foi danificada por diversas catástrofes naturais ao longo dos tempos, como terremotos e incêndios. Devido a estes acontecimentos, sofreu diversos restauros: em 1890, 1952, 1967 e, mais recentemente, em 2007. É sabido que alguns dos azulejos que faziam parte do *mihrab* original foram roubados. No entanto, após um dos últimos restauros, o mesmo *mihrab* recebeu azulejos semelhantes aos originais, provenientes também de Iznik.¹³³

A mesquita de Piyale Paxá destaca-se pelo facto de ter pertencido a um grande complexo, o que era pouco comum na época da sua construção. Apesar de grande parte do mesmo não ter chegado aos nossos dias, a mesquita valoriza azulejos Iznik notáveis, em particular na decoração do *mihrab* da sala de orações.

Hoje em dia, é possível encontrar doze painéis de azulejos idênticos ao ‘Painel de azulejos em forma de tímpano’ (Fig. 28) distribuídos por vários museus. O Museu

¹²⁹ Ver Glossário.

¹³⁰ «The first examples of arabesque medallions are to be found at the Piyale Paşa mosque (981/1573, and in the Selimiye mosque in Edirne, which was tiled soon after May 1572.» (ATASOY; RABY, 1994, p. 231)

¹³¹ Ver Glossário.

¹³² **Victoria and Albert Museum** [em linha]. Londres: V & A. [Consult. 22/3/2021]. *From the Collections*. Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O205290/tile-unknown/>

¹³³ KATİPOĞLU, 2007, p. 42.

conta com dois destes exemplares, um deles exposto na Galeria, e o outro guardado nas reservas:

Pensava-se então serem provenientes da mesquita construída pelo arquiteto Sinan, cerca de 1573, para Piyale Pacha, chefe do Exército e protegido do sultão Selim II e que receberia o nome do seu patrono. Após um terramoto os painéis em forma de tímpano das janelas teriam sido desmontados e substituídos por pinturas murais, apenas tendo sobrevivido *in situ* o *mihrab* primitivo, sendo os restantes tímpanos dispersos por vários museus, como o Louvre de Paris, o South Kensington Museum de Londres ou o Kunstgewerbemuseum de Berlim. Trabalhos de restauro realizados na Mesquita de Piyale Pacha desde a década de 1960 revelaram pinturas antigas murais do século XVI sobre as janelas de onde, supostamente, os painéis teriam sido retirados, não havendo correspondência entre a sua forma e o espaço disponível no edifício para a colocação. Sendo possível que os tímpanos provenham de outro edifício ligado a Piyale Pacha – o seu palácio ou um eventual anexo à mesquita – a verdade é que a sua real proveniência não está provada. (FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, 2013, p. 170)

Para além dos museus referidos, exemplares idênticos ao ‘Painel de azulejos em forma de tímpano’ (Fig. 28) integram as coleções do Museum of Fine Arts (Boston) e do Victoria and Albert Museum (Londres), e outro painel integrou uma coleção particular.¹³⁴ Estes conjuntos incorporaram o circuito do comércio de antiguidades orientais europeu no final do século XIX, tendo sido registados pela primeira vez em 1891.

Pela sua forma, deduz-se que estes tímpanos tenham sido concebidos para serem colocados sobre portas ou janelas de um edifício otomano. Uma vez que as dimensões dos mesmos não correspondem ao espaço disponível sobre as janelas da mesquita de Piyale Paxá (Fig. 120), e tendo em conta que estes teriam sido encomendados por este mecenas, é possível que estes painéis tivessem pertencido a outro edifício que fazia parte do complexo de Piyale Paxá.¹³⁵ É necessário aprofundar a investigação deste tema, de modo a esclarecer a localização *in situ* deste conjunto de

¹³⁴ «[...] os painéis de azulejos sobreviventes foram vendidos a diversos colecionadores europeus e americanos; um deles foi incorporado num fogão de sala pertencente ao amateur francês Octave Homberg.» (MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN, 2019, p. 100)

¹³⁵ «The provenance information provided at the time of acquisition of a number of these was, as recorded by Gaston Migeon, "Palais de Piyale Pacha"; it is entirely possible that this may have referred to the six-domed mosque in Istanbul built for the Ottoman admiral Piyale Pasha by the architect Sinan, but it is more likely that a nearby kiosk made for the same patron, now completely destroyed, was the source.» (DENNY, 2004b, p. 154)

doze tímpanos. De qualquer forma, é possível estabelecer uma comparação com os painéis da mesquita de Selim II (Fig. 121), bem como os do mausoléu, também de Selim II (Fig. 122), ambos da autoria de Sinan.¹³⁶

Dentro do contexto do mecenato de corte, o subcapítulo seguinte irá destacar o Sultanato das Mulheres, em particular a ação da Sultana Nurbanu.

V.2.3. O Sultanato das Mulheres e o mecenato da Sultana Nurbanu

O Sultão e a sua família alargada, tal como os Grão-vizires e outros dignitários da corte otomana, eram os principais mecenas das artes. A sua riqueza e a habilidade em recrutar os artistas mais talentosos tinham um papel importante na formação do gosto da elite. O principal patrono da arte otomana era o Sultão, no entanto:

His wives, sons and daughters and the governing elite, who were generally recruits from non-Muslim backgrounds educated at the palace from a young age, reflected the multilingual and multicultural composition of the empire itself, and as influential patrons of the arts they shared the artistic tastes of the sultan. (ROXBURGH, 2005, p. 262)

O Sultanato das Mulheres (*Kadınlar saltanatı*) correspondeu a uma época de poder e de influência política, exercidos pelas mulheres e mães dos Sultões do Império Otomano, de 1533 até meados do século XVII. Com efeito, foi durante o reinado de Solimão, o *Magnífico* (r. 1520-1566) que este período teve início, aquando do seu casamento com Roxelana. Até à fase do Sultanato das Mulheres, os Sultões não casavam oficialmente. O Harém Imperial¹³⁷ era constituído por mulheres, escravas e concubinas, o que permitia que os Sultões tivessem descendência e, ainda mais importante, herdeiros ao trono. Assim, Roxelana, que fazia parte do Harém, tornou-se na primeira *Sultana Haseki* (Consorte Imperial).

Em termos sociopolíticos, durante grande parte do século XVI, o casamento na cultura otomana veio a dar crescente importância ao poder feminino dentro da corte,

¹³⁶ BAETJER; DRAPER, 1999, p. 69.

¹³⁷ O Harém Imperial do Império Otomano vigorou durante toda a sua existência (1299-1922) e correspondia ao Harém do Sultão. Este era constituído por mulheres, escravas e concubinas do Sultão.

sobretudo no papel da mulher do Sultão: «[...] women in the Ottoman society gained or changed status mostly through marriage, and bearing children supported their new status, especially if it was a son. [...] bearing a child, as a power-generating issue was governed by the ‘politics of reproduction’.» (SUMERTAS, 2006, p. 21)

Até à época de Solimão, a família do Sultão (que incluía as mulheres do Harém) vivia no antigo palácio imperial (*Eski Saray*), sendo que o Sultão habitava no novo palácio imperial, o Palácio de Topkapi (Fig. 94). A unificação completa da residência do Sultão e da sua família deu-se mais tarde, já no reinado de Murade III (r. 1574-1595), neto de Solimão I. Foi nesta época que as instalações do Harém foram aumentadas, correspondendo à institucionalização da estrutura hierárquica do mesmo.

Gradualmente, o papel de mãe do Sultão governante (*Sultana Valide*) veio a ganhar maior relevo em relação ao papel de Consorte Imperial (*Sultana Haseki*):

The women of the Imperial Palace namely the court women exercised power which they gained through motherhood. [...] The concubines, who bore a male child, became the *haseki* of the sultan. After a male child became the sultan, a *haseki* would be named *Valide* sultan, the queen mother. With that official title of *Valide* Sultan, the mother of the reigning sultan would assume a higher rank in the palace hierarchy and thus also power and wealth to exercise and use in many ways. (SUMERTAS, 2006, p. 31)

É precisamente durante o reinado de Murade III, já no final do século XVI, que a mãe do Sultão foi nomeada como *Sultana Valide*. Com este título, o mais alto atribuído às mulheres no Império Otomano, a Sultana Nurbanu (c. 1525-1583), mulher de Selim II (r. 1566-1574) e mãe de Murade III, foi uma das figuras mais poderosas do Império, tornando-se na segunda *Sultana Valide*. Apesar de este seu título ter sido atribuído em função do seu filho, o seu papel não dependia do mesmo:

The *Valide Sultan*, the mother of the Sultan of the age, was the head of the Harem institution. She was responsible from the administration of the daily activities in the harem quarter, as well as the guardianship of the royal family [...]. *Haseki* was the favorite concubine of the Sultan as well as the mother of potential, future Sultan of the age. She came second after the *Valide Sultan* in the hierarchy [...]. This meant that she was in a higher social position even compared to the daughters or sisters of the Sultan who came from the imperial lineage. The high status of the *Haseki* came from the fact that she was the mother of the future Sultan; hence she was the potential *Valide* Sultan [...]. (SUMERTAS, 2006, p. 59)

A Sultana Nurbanu, provavelmente de origem europeia, foi uma das personalidades mais proeminentes do Sultanato das Mulheres. Conhecida pelas boas relações que estabelecia com diversos monarcas europeus, pela sua perspicácia, filantropia e doações, é sabido que Nurbanu aconselhava tanto Selim II como Murade III no âmbito político.

Para além destes aspetos, patrocinou a construção de inúmeras mesquitas, madraças, bibliotecas, mausoléus e *hammams*, entre outros. Com efeito, era também através de encomendas de edifícios que as mulheres da família imperial eram reconhecidas publicamente, o que resultava numa demonstração de poder.¹³⁸ A Sultana Nurbanu foi a primeira Consorte Imperial a ser sepultada junto do seu marido, o Sultão Selim II, em Hagia Sophia.

O mecenato feminino otomano patrocinava tendencialmente projetos de arquitetura religiosa. No período otomano, 68 das 953 mesquitas foram concluídas sob mecenato feminino e 39 dos 477 edifícios atribuídos a Sinan foram igualmente encomendados por mulheres da corte.¹³⁹ Entre os séculos XVI e XVII, altura em que vigorou o Sultanato das Mulheres, um grupo significativo de obras patrocinadas por mulheres da família imperial foi edificado em Constantinopla. É neste contexto que surge a mesquita de Atik Valide, encomendada pela Sultana Nurbanu ao arquiteto Sinan. Tratando-se de uma das últimas obras deste arquiteto, o próximo subcapítulo é dedicado a este monumento, localizado em Uscudar.

V.2.3.1. A mesquita de Atik Valide

Na sequência do aumento da população de Constantinopla ao longo do século XVI, o crescimento da cidade extra-muros fez com que a zona de Uscudar, no lado oriental do Bósforo, assistisse a um considerável crescimento urbanístico. Em meados

¹³⁸ «The Ottoman imperial women sponsored mostly charity institutions. As such much of the wealth of *Valide Sultans* was returned back to their *tebaa* by means of the charity institutions they established. Through the waqfs, they channeled their wealth and concern to the public. It is also important to note in this context that the imperial women could spend their wealth independently [...]. Because, whether for charity or for glorification, patronage always relied on economics [...].» (SUMERTAS, 2006, p. 71)

¹³⁹ *Ibidem*, 2006, p. 76.

desta centúria, cerca de 10% das mesquitas construídas na capital situavam-se nesta zona. É possível afirmar que a mesquita da Sultana Mirima (*Mihrimah Sultan Camii*), encomendada pela filha de Solimão e mulher de Rüstem Paxá, e construída por Sinan entre 1546 e 1548, tenha marcado o início da importância de Uscudar.¹⁴⁰

A mesquita de Atik Valide (*Atik Valide Camii/Eski Valide Camii*) foi encomendada pela Sultana Nurbanu a Mimar Sinan e fazia parte de um grande complexo (*külliye*). A construção deste empreendimento teve início em 1571 e foi totalmente concluída apenas três anos após a morte da *Sultana Valide*, em 1586, durante o reinado de Murade III (r. 1574-1595), tendo sido alvo de diversas expansões. O complexo, financiado pela Sultana, situava-se numa colina de Uscudar com vista para o Bósforo e era na época o maior complexo social construído, a seguir às mesquitas de Solimão (Fig. 13) e de Selim II (Fig. 98).

O projeto era constituído por uma mesquita com um pátio, uma madraça, um convento (*tekke*), uma escola primária, uma escola para *hadis* e uma escola para aprender o Alcorão (*dakülkurra*), um caravansaraí¹⁴¹, uma cozinha pública (*imaret*), um hospital (*dârüşşifâ*) e *hammams*¹⁴² (Fig. 123). Em toda a sua extensão, este era um dos mais significativos complexos de Constantinopla, ocupando 28 hectares.

Apresentando uma cobertura abobadada centrada numa cúpula de maior dimensão, a mesquita de Atik Valide foi a primeira a ser construída com dois minaretes sob mecenato feminino (Fig. 124). No seu interior, a parede *qibla* e o espaço em torno do *mihrab* apresentam-se decorados com azulejos Iznik (Fig. 125). Tal como acontecera na mesquita de Piyale Paxá, Sinan optou por utilizar a azulejaria Iznik para enaltecer espaços particulares da arquitetura (Fig. 116), em vez de revestir quase todas as superfícies de um edifício com os mesmos azulejos, como na mesquita de Rüstam Paxá (Fig. 107).

A decoração da parede *qibla* é essencialmente constituída por diversos painéis de azulejos retangulares com cercadura, que incluem inscrições, situados por cima dos vãos das janelas que se encontram no nível térreo. Por seu turno, a decoração azulejar

¹⁴⁰ KUBAN, 1996, p. 278.

¹⁴¹ Ver Glossário.

¹⁴² KUBAN, 1996, p. 278.

em redor do *mihrab* é mais densa e variada (Fig. 126): para além do revestimento azulejar com inscrições na parte superior, existem diversos tipos de azulejos e de padrões, nos quais predominam os motivos vegetalistas com uma maior gama cromática, característicos da segunda metade do século XVI.

Os painéis de azulejos retangulares com cercadura que apresentam inscrições inserem-se tanto no interior como no exterior do edifício. O alpendre que antecede a entrada principal da mesquita, onde se encontram estes painéis, aparece ilustrado na Fig. 127. No entanto, os painéis que decoram o alpendre não são todos iguais, apresentando duas decorações com diferenças subtis (Fig. 128). Se, por um lado, a maioria dos painéis retangulares com inscrições apresenta-as a branco sobre fundo azul escuro e com uma cercadura de fundo azul com arabescos *rumi* (iguais aos do interior do edifício), por outro lado, alguns destes painéis são semelhantes a estes, mas acrescentam uma decoração de fundo vermelho aos quatro cantos do campo central (Figs. 129 e 130).

O ‘Azulejo de canto com arabescos *rumi*’ (Fig. 91), que faz parte do acervo do Museu, é idêntico aos azulejos de canto deste último grupo, uma vez que evidencia a decoração sobre fundo vermelho num dos seus cantos, para além da restante decoração sobre fundo azul. Apesar de se tratar de um azulejo de canto, este revela a mestria na elaboração do padrão destes azulejos, conciliando os diversos tons de azul, o branco e o vermelho *bolus da Arménia*.¹⁴³

Não obstante ter sido alvo de diversos restauros ao longo dos tempos, «[t]he Atik Valide is a handsome complex and worthy to mark the end of Sinan’s long reign over the architecture of the Ottoman Empire.» (GOODWIN, 1971, p. 291)

¹⁴³ «Murad’s mother Nurbanu Sultan was the patron of a beautiful mosque constructed in Üsküdar, an Asian suburb of Istanbul, in 1583; its tiles are ravishing in their beauty and color.» (DENNY, 2004a, p. 113)

V.2.4. O mecenato de Murade III

Selim II foi sucedido pelo seu filho Murade III (Fig. 131), cujo reinado se estendeu praticamente por todo o último quartel do século XVI (r. 1574-1595), coincidindo com os últimos anos de vida de Sinan. No que toca a manuscritos iluminados, Murade III foi o maior mecenas que o *nakkaşhane* testemunhou. Com efeito, a considerável quantidade de manuscritos encomendados ao longo do seu reinado, assim como do reinado do seu sucessor Maomé III (r. 1595-1603), contrastam com o mecenato de azulejos, tendo os últimos sido encomendados em menor número.

No entanto, na altura da morte de Selim II, os azulejos Iznik ocupavam ainda um lugar de destaque no âmbito das encomendas de corte:

[...] in the early years of the reign of Murad III, a new creativity blossomed in the Iznik ateliers. The classical moderation of the early 1570s, very much rooted in the Istanbul *nakkaşhane*, gave way to some of the most splendid and colorful manifestations of the ceramist's art ever to see the light of day. The Iznik red, which started as an accent color, being used in tiles where an illuminator would have employed small flecks of gold leaf, became a major design element in its own right. (DENNY, 2004a, p. 113)

De facto, entre 1570 e meados de 1580, assiste-se a um período em que houve inúmeras encomendas de azulejos Iznik, contrastando com o que veio a suceder no final desta centúria, um período caracterizado por uma escassez de encomendas e consequente declínio de produção.¹⁴⁴

Quanto à azulejaria Iznik, é possível dividir o reinado de Murade III em duas fases distintas: a primeira, que dura até final da década de 1580, caracterizada pela continuação da produção e do estilo do reinado de Selim II, na qual esta produção azulejar atinge o seu apogeu; e a segunda fase, balizada desde final da década de 1580 até ao final do reinado do Sultão, em que se assiste a um declínio do interesse e das encomendas da corte, assim como a uma quebra na qualidade azulejar de Iznik.¹⁴⁵

A Coleção conta com diversos exemplares de azulejos Iznik correspondentes à primeira fase de produção do reinado de Murade III. O 'Painel decorativo arquitetónico

¹⁴⁴ As razões destes acontecimentos foram já referidas no Capítulo III (pp. 19-20).

¹⁴⁵ ATASOY; RABY, 1994, p. 246.

de azulejos' (Fig. 87), que faz parte de um grande painel de azulejos (Fig. 88), é idêntico aos azulejos provavelmente oriundos do palácio imperial de Edirne.¹⁴⁶ «The most probable source is the now-destroyed Ottoman royal palace on Kirkpinar Island in the Meriç/Maritza river in Edirne/Adrianople, where today the borders of Turkey, Greece and Bulgaria meet. In all probability, the panel [...] was matched by another similar panel and both were originally placed to either side of the doorway of the palace.» (DENNY, 2004b, p. 156) Em termos estilísticos e, tendo em conta que o painel é datável de 1570 a 1580, é muito provável que este tenha sido elaborado durante os inícios do reinado de Murade III.

Tendo em conta alguns acontecimentos que ocorreram no final do século XIX, nomeadamente a Guerra Turco-Russa de 1877-1878 e subsequente cerco e ocupação da cidade de Edirne, com a destruição dos revestimentos do palácio imperial, não é surpreendente constatar que os diversos azulejos de Iznik que compõem este grande painel se encontrem hoje disseminados por diversos museus, fora da atual Turquia.¹⁴⁷ De qualquer forma, as proporções fora do comum associadas a uma iconografia que inclui elementos arquitetónicos, como a cúpula, fazem destes painéis obras únicas na história da azulejaria Iznik.

Não podemos deixar de salientar uma obra arquitetónica que contou com a intervenção de Sinan – a mesquita de Eyüp Sultan (*Eyüp Sultan Camii*), situada em Istambul, fora das muralhas da cidade (Fig. 94). Originalmente concluída em 1458 e contando com diversas reconstruções posteriores, o complexo (*külliye*) desta mesquita, que inclui o mausoléu de Abu Ayyub al-Ansari (*Eyüp Ensari*), terá sido o local inicial da colocação de azulejos idênticos ao 'Painel de azulejos com repetição de medalhões' (Fig. 84), igualmente deste período, como se pode constatar na Fig. 132.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Originalmente, a construção do palácio imperial de Edirne teve início em 1450, quando esta cidade era ainda a segunda capital do Império Otomano (antes da conquista de Constantinopla, em 1453). A sua construção teve algumas interrupções, tendo sido alvo de diversas intervenções até ao século XVIII.

¹⁴⁷ Vide DENNY, 2004b, p. 150.

¹⁴⁸ Para além do Museu, painéis idênticos a este existem noutros museus: «The V&A panel was brought to London from the baths at the shrine complex of Abu Ayyub al-Ansari (known in Turkish as Eyüp Ensari), one of the companions of the Prophet [...]. His final resting place, just outside the city walls of Istanbul, was the site of construction of an Ottoman mosque in 1458, subsequently enlarged in 1591, and an important pilgrimage destination. Earthquake damage to the complex in the early nineteenth century led to extensive reconstruction, and many tile panels of this design appeared on the European art market shortly thereafter. Huge wall panels made up of many tiles of the same design as these can

O conjunto denominado ‘Cinco cercaduras de azulejos em vermelho *bolus da Arménia*’ (Fig. 37) é igualmente datável da primeira fase do reinado de Murade III. Apesar de se desconhecer a sua localização inicial, a utilização de trifólios como elemento decorativo era comum na azulejaria Iznik da segunda metade do século XVI.¹⁴⁹ A Ömer M. Koç Collection detém um azulejo com um padrão bastante semelhante aos do Museu, ainda que com uma diferente paleta cromática.¹⁵⁰

Encontrando-se datado de cerca de 1570-1580, o ‘Azulejo de um canto esquerdo de um arco’ (Fig. 85) é uma das obras da Coleção que, pela sua forma, evoca um enquadramento arquitetónico. Desconhece-se o seu local primário.¹⁵¹ De qualquer modo, a forma do azulejo associada à decoração que se adapta ao mesmo, ilustra a mestria da arte azulejar deste período.

O ‘Painel de quatro azulejos com decoração floral’ (Fig. 32) constitui uma das obras com decoração mais original de entre dos azulejos Iznik do Museu, desconhecendo-se a sua localização *in situ*. Avaliando pelos exemplares de conjuntos de azulejos Iznik que constituem o grupo de obras pertencentes à primeira fase do reinado de Murade III, é possível afirmar que o período de 1570 até meados de 1580 constitui o apogeu da produção azulejar de Iznik.

Já pertencendo à segunda fase do reinado do mesmo Sultão, o ‘Painel de azulejos com composição floral e vaso’ (Fig. 30) fazia parte do revestimento da mesquita de Takkeci Ibrahim Aga, em Istambul.¹⁵² Com efeito, «[b]y the 1590s perhaps the most uninhibited tile decorations ever to grace an Ottoman religious building were placed in the tiny mosque of Takieci Ibrahim Aga, a manufacturer of felt hats, constructed outside the Istanbul city walls.» (DENNY, 2004a, p. 113)

be seen in situ at the complex, where they decorate the courtyard and frame an opening through which the tomb itself can be viewed. The tiles in the Aga Khan Museum collection have almost certainly come from the complex, although Walter Denny has also shown that the Iznik potteries sometimes overproduced tiles for imperial building projects, leading to excess tiles that also found their way onto the art market [...].» (AGA KHAN TRUST FOR CULTURE, 2011, p. 208)

¹⁴⁹ «Um padrão semelhante, embora com paleta dominada pelo verde, encontra-se no túmulo de Solimão, o Magnífico, de 1566, no complexo da Mesquita de Solimão, em Istambul.» (FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, 2013, p. 215)

¹⁵⁰ Vide BILGI, 2009, p. 178.

¹⁵¹ «Other tiles were made in the form of spandrels for the recessed shelves (dolap) that were built into many important Ottoman domestic buildings. Many of these are now in museum collections but virtually none has survived in situ in its original location.» (DENNY, 2004b, p. 153)

¹⁵² RIBEIRO, 2009, p. 109.

Tendo em conta a pequena dimensão deste edifício e sabendo que não se tratou de uma encomenda imperial, é notável a presença destes painéis Iznik nesta mesquita. De facto, a dimensão dos mesmos, assim como a riqueza da elaboração dos seus motivos, fazem desta uma das obras mais significativas da Coleção.¹⁵³

Encontrando-se datadas entre cerca de 1580 e 1600, desconhece-se a localização primária da ‘Cercadura de azulejos com enrolamento de folhas *saz* e flores’ (Fig. 38) e da ‘Cercadura de azulejos com padrão floral’ (Fig. 39). Ao contrário do ‘Painel de azulejos com composição floral e vaso’ (Fig. 30), estas duas guarnições já não constituem a exceção da produção azulejar de Iznik característica da primeira fase do reinado de Murade III.

A ‘Cercadura de azulejos com arabescos *rumi*’ (Fig. 40) é datável do século XVI. Não sabendo ao certo em que reinado teria sido elaborada, desconhece-se igualmente a sua localização *in situ*. As mesmas circunstâncias temporais e geográficas também se aplicam ao ‘Azulejo em forma de arco com uma moldura em relevo’ (Fig. 80). Porventura, a particularidade mais assinalável desta obra reside no facto de apresentar uma moldura em relevo. Apesar de se desconhecer a localização inicial da peça, a utilização de azulejos que incluem uma moldura em relevo era relativamente comum, e azulejos com esta característica fazem parte dos alfices do pórtico de entrada do Mausoléu de Selim II (Fig. 122).

Em termos urbanísticos, no mapa de Constantinopla datável da época do reinado de Murade III é possível observar a densidade construída da capital e o seu crescimento além portas (Fig. 133). Por seu turno, tendo em conta o que analisámos, a Fig. 134 evidencia a planta da mesma cidade, de 1520 a 1603. Apesar de este mapa abranger o período temporal desde o reinado de Solimão I até ao reinado de Maomé III (filho e sucessor de Murade III), nele encontram-se assinalados os monumentos aos quais correspondem a maioria de azulejos Iznik idênticos aos do Museu, dos quais se conhece a localização *in situ*. O Palácio de Topkapi é igualmente um espaço onde se

¹⁵³ Hoje em dia, alguns painéis de azulejos desta mesquita encontram-se em diversos museus: «The 1902 earthquake in Istanbul was, like the siege of Edirne a quarter-century earlier, another catalyst for the migration of Ottoman tiles to Western collections. The beautiful little wooden mosque built by the Istanbul city walls in the mid-1590s by the maker of felt caps Takieci Ibrahim Aga was one of the hardest-hit monuments [...]» (DENNY, 2004b, p. 154)

encontram alguns azulejos idênticos aos do Museu. O subcapítulo seguinte é-lhe dedicado.

V.2.4.1. O Palácio de Topkapi nos reinados de Murade III e de Ibraim I

A construção do Palácio de Topkapi teve início em 1459 e demorou vários séculos a ser concluída. Esta residência dos Sultões otomanos, assumindo-se como tal até meados do século XIX, foi objeto de diversas remodelações ao longo dos tempos, sendo que a maior parte dos edifícios foi concluída no final do século XVII. O Palácio de Topkapi era visto não como um edifício, mas como uma pequena cidade, o que revela a sua grande escala. As diversas construções que integram este imenso complexo, no qual viviam milhares de pessoas, encontravam-se organizadas hierarquicamente, segundo uma disposição de espaços públicos e privados (Figs. 135 e 136).

O reinado de Murade III (r. 1574-1595) correspondeu a uma época caracterizada por grandes construções, que incluíam os aposentos privados do Sultão, localizados no Harém Imperial. Na sequência de um incêndio ocorrido na década de 1570, o Sultão ordenou a renovação do mesmo. O Harém era o local onde residia a família imperial e era constituído por uma série de apartamentos, aposentos e divisões que foram alvo de diversas intervenções (Fig. 137). Dos mais de 400 quartos que constituíam o Harém, alguns dos quais construídos por Sinan, crê-se que o Quarto de Murade III (*Has Odasi*) tenha sido igualmente projetado pelo mesmo Arquiteto-Chefe, em 1578.¹⁵⁴

O Quarto de Murade III é a divisão mais antiga do Harém e, apesar das várias renovações a que o Palácio de Topkapi esteve sujeito, ainda hoje conserva o seu revestimento original de azulejos Iznik.¹⁵⁵ Tratando-se de uma sala com cobertura

¹⁵⁴ DENNY, 2004a, p. 109.

¹⁵⁵ «By century's end, the powers had begun to wane. [...] Extensive renovations undertaken in the Topkapi Palace at the beginning of the 17th century [...] were lavish, but the vibrancy of color and the audacious originality of designs from the late 16th century have disappeared. Today, except from the suite of rooms redecorated in the late 1570s for Sultan Murad III [...], the Topkapi Palace is largely decorated with rather miserable Iznik, Kütahya, and even European tiles from the 17th century and later [...], many of its best revetments having either perished in a great fire in the late 16th century or having been relocated [...]» (*Ibidem*, p. 114)

abobadada, à semelhança da mesquita de Rüstam Paxá (Fig. 107), o espaço encontra-se totalmente revestido de azulejos Iznik no seu interior, alguns dos quais idênticos aos do Museu (Fig. 138).

Os painéis de azulejos apresentam decorações variadas, rematados por uma cercadura onde predomina o vermelho *bolus da Arménia* (Figs. 138 e 139). Com efeito, esta guarnição é constituída por azulejos idênticos aos representados nas ‘Cinco cercaduras de azulejos em vermelho *bolus da Arménia*’ (Figs. 34 e 35).¹⁵⁶ É ainda possível identificar um outro padrão de azulejos idêntico ao ‘Painel de azulejos com padrão floral e nuvens’ (Fig. 23) na Fig. 139. Curiosamente, hoje em dia, azulejos com este padrão podem ser encontrados em diversos locais de Istambul, para além do Palácio de Topkapi. Ao que parece, o Chefe de Aquisições do Palácio da década de 1580, Hacı Hüsrev Efendi, desviou um certo número de azulejos desta produção de Iznik para a sua pequena mesquita em Constantinopla (*Ramazan Efendi Camii*).¹⁵⁷ Outros foram encomendados mais tarde, por volta de 1600, para outras renovações no Palácio de Topkapi e outros terão sido ainda trasladados para a mesquita do Sultão Amade I por volta de 1616.¹⁵⁸ No entanto, estes últimos apresentam uma menor qualidade técnica e cromática, sendo que as cores são menos vibrantes.

Para além dos conjuntos de azulejos referidos, azulejos idênticos aos representados no ‘Friso de azulejos arqueado’ (Fig. 26) encontram-se ilustrados na Fig.

¹⁵⁶ «Este tipo de decoración se produjo en grandes cantidades y se utilizó con frecuencia durante la segunda mitad del siglo XVI. Hacia 1578 fue revestida con azulejos con esta decoración un área importante de los aposentos del Muhrad III en el Palacio de Topkapi. La Colección Calouste Gulbenkian posee en su museo, además de éstos, cerca de otro medio centenar de ejemplares semejantes. También se pueden encontrar piezas similares en el Musée du Louvre, de París, y en el Fogg Art Museum y el Brooklyn Museum of Art de Estados Unidos, entre otras instituciones.» (CARSWELL; LEITE; RIBEIRO, 2001, p. 70)

¹⁵⁷ «In fact, the chief procurement officer for the Palace in the 1580s, Hacı Hüsrev Efendi, appears to have diverted a number of tiles made for the Palace to his small mosque in Istanbul, today known by the name of Ramazan Efendi Camii. Such tiles were both prestigious and expensive, but because the court paid the Iznik tilemakers a fixed price per tile at a benchmark price that had not kept up with inflation, the tilemakers preferred to make the more lucrative ceramic wares instead, and there are surviving documents from the court to the Qadi of Iznik admonishing the tilemakers to execute royal orders rather than making ceramic wares.» (DENNY, 2004b, p. 152)

¹⁵⁸ «The evidence of surviving buildings in Istanbul from the second half of the 16th century, is that they all used especially commissioned tiles of different designs; a rare repeat is a border tile used both in the tomb of Selim II and in the Sofa of Murad III built in the following year. Such a rich variety contrasts with tilework of the same period from a provincial rival of Iznik, Diyarbakir, where the same designs were repeated in several mosques. A similar process of standardization was introduced in Istanbul in the 17th century, with the same tile designs recurring in numerous buildings, over a long period of time.» (ATASOY; RABY, 1994, p. 278)

140. Neste caso, os azulejos são utilizados na cobertura do Quarto de Murade III, rematando o revestimento parietal. A simbiose entre arquitetura e azulejaria é evidente, uma vez que estes azulejos são utilizados para delimitar uma superfície plana (as paredes) e para emoldurar uma superfície curva (a cúpula). O acervo do Museu conta ainda com um outro exemplar de azulejos idênticos aos desta divisão – o ‘Painel de azulejo com padrão de folhas *saz* e flores’ (Fig. 22). É possível observar estes azulejos *in situ*, igualmente como revestimento parietal, nas Figs. 138 e 141.

A riqueza, a qualidade e a diversidade materializadas nos azulejos Iznik que revestem as paredes interiores do Quarto de Murade III revelam a excelência da produção de Iznik da segunda metade do século XVI.

Dentro das remodelações do Palácio de Topkapi, salientamos igualmente a construção do Pavilhão da Circuncisão (*Sünnet Odası*), um edifício mandado construir pelo Sultão Ibraim I (r. 1640-1648), em 1641-1642.¹⁵⁹ Curiosamente, no que toca à azulejaria Iznik, a fachada deste edifício inclui azulejos do século XVI (sobretudo da primeira metade da centúria), alguns dos quais idênticos aos da Coleção. Esta fachada assemelha-se a uma *manta de retalhos*, composta por diversos painéis de azulejos, nos quais predominam diversas tonalidades de azul, como se pode constatar na Fig. 142.

Os painéis que ladeiam a porta desta fachada destacam-se por diversos motivos. O ‘Painel de azulejos com medalhões e cartuchos’ (Fig. 79) apresenta azulejos idênticos aos que se podem observar nas Figs. 143 a 145. Estes azulejos, utilizados como guarnição e datáveis de cerca de 1527-1528, traduzem a mestria da azulejaria de Iznik da primeira metade do século XVI, onde não só predominam o branco e o azul cobalto, como também a utilização dos motivos de nuvens de influência chinesa. O facto de se utilizarem azulejos da primeira metade do século XVI para revestir a fachada de um edifício de meados do século XVII é algo pouco habitual, que pode aludir não só ao gosto da época,¹⁶⁰ como também à quebra da produção azulejar de Iznik desde inícios desta centúria.¹⁶¹

¹⁵⁹ CARSWELL, 1998, p. 59.

¹⁶⁰ «Nevertheless, it reflects a general trend in 17th-century tilework towards an exclusively blue-and-white palette and an antiquarian aesthetic. These trends are most noticeable in the tiles from the 1630s and 1640s commissioned by [...] Sultan Ibrahim; the tiles of the Bagdad pavilion looked back to the 1529

Na parte inferior do revestimento azulejar ilustrado na Fig. 144, é ainda possível detetar uma cercadura que é muito semelhante à ‘Cercadura de azulejos com enrolamento de folhas *saz* e flores’ (Fig. 38). Com efeito, a cercadura que ladeia o painel que representa um vaso e dois ramos de ameixoeiras em flor é idêntica à cercadura da Coleção, apresentando uma variação cromática – a utilização do azul escuro e do azul-turquesa é invertida.

Apesar de não serem idênticos ao ‘Azulejo de forma hexagonal’ (Fig. 24), cuja localização inicial se desconhece, os azulejos hexagonais que decoram a fachada do Pavilhão da Circuncisão apresentam bastantes semelhanças com o mesmo (Figs. 144 e 145).¹⁶² Pertencente igualmente à primeira metade do século XVI e com exemplares idênticos em vários museus, o ‘Azulejo de forma hexagonal’ (Fig. 24) é exemplo da mudança gradual da utilização de azulejos de formato hexagonal para os formatos quadrangular e retangular.¹⁶³ Este aspeto denota a evolução formal destes revestimentos cerâmicos. Tanto nesta obra como nos painéis que decoram a fachada do Pavilhão da Circuncisão, a decoração dos azulejos surge a partir do centro, numa composição radial, dominada por motivos vegetalistas em tons de azul e branco. De facto, devido ao formato dos azulejos hexagonais que revestem as paredes da fachada deste edifício, estes são intercalados por pequenos azulejos triangulares.

É curioso constatar que, apesar de apresentarem a mesma gama cromática, o ‘Painel de azulejos com medalhões e cartuchos’ (Fig. 79) e os azulejos hexagonais que decoram igualmente as paredes da fachada do Pavilhão da Circuncisão (Fig. 145) apresentam algumas diferenças técnicas: «They [the tiles with the cloud designs] represent a more calligraphic type of design, freer and more movemented, a design

tiles of the Sünnet Odasi in the same way that the mosque lamp looked back to the Baba Nakkas style of the 1520s.» (ATASOY; RABY, 1994, p. 284)

¹⁶¹ «Sultan Ibrahim mixed old and new tiles in his restoration of the Sünnet Odasi in 1051/1641. But then there appear to have been no court orders for tiles for more than twenty years [...].» (*Ibidem*, p. 278)

¹⁶² «Azulejos semelhantes decoram o Cinili Kiosk em Istambul e a parede exterior do Sunnet Odasi - o Pavilhão da Circuncisão (quarto pavilhão) -, no Palácio do Topkapi.» (RIBEIRO, 2009, p. 106)

¹⁶³ «[...] the abandonment for the hexagonal shape in favour of the square format. The hexagonal shape had traditionally been associated with dadoes, and it encouraged the juxtaposition of self-contained, single-unit compositions. The majority of these were radial; the exceptions often stressed the tile's outlines by adding a dark blue border, which constricted the design to the centre [...]. The square format emphasized the edges of the tiles less than the hexagonal, and was better suited, as the *cuerda-seca* tiles had shown, to spreading multi-unit compositions.» (ATASOY; RABY, 1994, p. 220)

stemming from the pen, and not from the potter. They contrast with the silhouetted effect of the bulk of the hexagonal tiles, with which they share a color scheme.» (DENNY, 1970, p. 121)

Não podemos deixar de fazer referência ao facto de alguns académicos, como Gülrü Necipoğlu,¹⁶⁴ questionarem o local de manufatura dos azulejos que revestem as paredes do Pavilhão da Circuncisão, atribuindo-os provavelmente a uma manufatura de Constantinopla, e não de Iznik.¹⁶⁵

Apesar das variadas remodelações dos revestimentos do Palácio de Topkapi, cremos que os azulejos que decoram o interior do Quarto de Murade III e a fachada do Pavilhão da Circuncisão mantêm a sua decoração inicial, de Iznik.¹⁶⁶ Não fazendo parte de revestimentos azulejares do Palácio de Topkapi, o ‘Painel de azulejos com cipreste ladeado de videiras’ (Fig. 31), já do início do século XVII, apresenta semelhanças com alguns revestimentos deste palácio. Apesar de se desconhecer a sua localização *in situ*, alguns revestimentos azulejares do Harém representam ciprestes, geralmente agrupados em conjuntos (Figs. 146 e 147). O painel da Coleção ilustra um cipreste¹⁶⁷ rodeado de ramos de videiras, temática comum na arte otomana.

¹⁶⁴ «The patchwork of tiles which face the Sünnet Odasi today provides some idea of the assortment of tiles produced around 1527-28 for Süleyman's palace [...]. The absence of any reference to tile revetments imported from Iznik in the account books from 1527-28 tells us that this mixed group of tiles was produced entirely by Usta Ali's workshop in Istanbul.» (NECIPOĞLU, 1990, pp. 140-141)

¹⁶⁵ «While some researchers attribute these tiles dating from the first half of the 16th century to the Iznik potteries, others assert that, particularly in the case of the tiles on the façade of the Circumcision Chamber, they were more likely to have been produced at workshops in Istanbul and probably actually in the palace itself, under the supervision of palace artists.» (BILGI, 2009, p. 17)

¹⁶⁶ «The various buildings and rebuildings, some due to fires or earthquakes and others due to expansion alone, of the Topkapi palace in Istanbul have completely changed many of the tile revetments of the palace. Today visitors to the harem of the Topkapi see tiles that are largely from the latest and most disappointing period of Iznik production, as well as a number of startling examples of later European tile production, with only a few rooms containing their original late 16th or early 17th-century Iznik tile decoration.» (DENNY, 2004b, p. 149)

¹⁶⁷ «The cypress trees so beloved of Ottoman gardeners are a frequent garden motif [...].» (DENNY, 2004a, p. 160)

V.3. Notas finais

No decurso desta investigação, constatámos que tanto na mesquita de Rüstam Paxá, como no Quarto de Murade III, a utilização de azulejos cobre totalmente os panos murais destes espaços. Se, no primeiro caso, Sinan optou por revestir a mesquita numa decoração predominantemente azul, já os azulejos Iznik dos aposentos do Sultão apresentam uma grande variedade de cores, onde predominam o azul escuro e o vermelho *bolus da Arménia*. Por seu turno, nas mesquitas de Piyale Paxá e de Atik Valide, Sinan optou por utilizar os azulejos Iznik de modo a enfatizar o *mihrab*, situado na parede *qibla*. Nestes casos, os azulejos apresentam cores variadas, com predomínio do branco como fundo. Tanto nestas últimas mesquitas como no Quarto de Murade III, os azulejos servem igualmente para enaltecer inscrições do Alcorão.

A fachada do Pavilhão da Circuncisão apresenta diversos formatos de azulejos com várias cores, embora seja possível afirmar que o azul é a cor dominante, à semelhança do que acontece na mesquita de Rüstam Paxá.

A variedade na maneira como Sinan aplicava os revestimentos azulejares de Iznik atesta a sua versatilidade no domínio desta técnica, que valorizava de diversos modos os espaços arquitetónicos. Em todos estes casos:

Tile decoration was applied to walls, prayer niches, window and door pediments, spandrels, conical roofs of *minbers* (pulpit), elephant's foot columns and piers, and pendentives linking the dome to the walls in the prayer hall; on the walls and window and door pediments of mosque porticos; and occasionally on the filling elements beneath minaret balconies. This tiling was intended to complement the architecture without distracting from it, with compositions designed in accordance with the area and architectural element to be tiled. (BILGI, 2009, p. 19)

Embora os azulejos Iznik sejam obras notáveis por si só, estes enaltecem significativamente os diversos contextos arquitetónicos otomanos para os quais foram projetados, de modos diferentes, como observámos. Após a aferição da localização *in situ* de azulejos idênticos aos do Museu, o próximo capítulo pretende desenvolver o modo como se poderá transpor a arquitetura dos azulejos Iznik à Galeria.

Capítulo VI: Dos edifícios otomanos à Galeria do Oriente Islâmico

Tendo em conta que o presente Trabalho de Projeto pretende desenvolver uma aplicação prática decorrente da componente de investigação realizada, optámos por fazê-lo através da criação de meios dirigidos ao público do Museu com vista a transmitir informação e conhecimento sobre o contexto otomano dos azulejos Iznik. Deste modo, a questão que emerge como fio condutor deste projeto é: *De que modo podemos dar a conhecer ao visitante a localização inicial dos azulejos de um dos núcleos mais significativos da Coleção? Do objeto ao espaço arquitetónico, de Lisboa a Istambul.*

O espaço arquitetónico da Galeria, concebido de raiz para albergar as obras que se inserem no seu contexto, evoca, de forma notável, o modo original de as expor. No que toca aos azulejos Iznik, e uma vez que muitos destes conjuntos seriam originalmente utilizados como revestimentos parietais, hoje em dia estas obras encontram-se embutidas em painéis de gesso colocados na vertical, atestando o seu carácter de permanência na Galeria, desde a inauguração do Museu, em 1969.

De modo a dar a conhecer ao público do Museu a informação adquirida através deste Trabalho de Projeto, este capítulo irá aprofundar a distribuição dos azulejos Iznik no espaço da Galeria, assim como os meios através dos quais a comunicação com o visitante será concretizada, nomeadamente com o recurso a dispositivos de simulação tridimensional dos edifícios otomanos e com a elaboração de visitas orientadas vocacionadas para este tema. Assim, o próximo subcapítulo é dedicado ao espaço onde se encontram expostos ao público os azulejos Iznik da Coleção.

VI.1. A Galeria do Oriente Islâmico do Museu Calouste Gulbenkian

A planta do Museu apresenta a mesma configuração arquitetónica desde a sua construção até à atualidade (Fig. 148). Do mesmo modo, é possível observar de um modo mais pormenorizado a Galeria na Fig. 149, com a indicação dos locais onde se

encontram expostos os azulejos Iznik. Estas obras encontram-se encastradas em diversos painéis, sendo que em alguns casos as mesmas se encontram embutidas nas duas faces do mesmo painel.

Apesar de um Museu ser sempre um espaço de descontextualização, a equipa que definiu o projeto museográfico, liderada pela primeira Diretora do Museu, Maria José Gomes Ferreira, soube, de um modo perspicaz, fazer com que as obras de arte não se encontrassem totalmente desligadas do seu contexto original.¹⁶⁸

Neste sentido, a Galeria foi criada desde o início do projeto arquitetónico como a maior galeria da exposição permanente. Em termos de organização do espaço, «[a] maioria dos objectos deste núcleo está montada dentro de vitrinas. Só fogem a esta regra os tapetes dispostos sobre estrados, os azulejos *embutidos* em placards separadores e os tecidos emoldurados. De uma maneira geral os objectos estão organizados por tipologias, ainda que a cerâmica (loiça e azulejos), os têxteis e os tapetes estejam distribuídos pelo amplo espaço da galeria ocupado por este núcleo.» (LAPA, 2009, p. 44) – Figs. 150 e 151.

A disposição de diferentes tipos de objetos e artefactos de diversos países nesta vasta Galeria, aliada à relação visual do interior com o exterior, através de vãos que revelam a paisagem natural que envolve o edifício do Museu, quer para os jardins da Fundação, quer para um dos pátios interiores, suscita no visitante um enorme sentimento de tranquilidade e de beleza. Assim, grande parte dos azulejos Iznik que apresenta motivos vegetalistas com grande variedade e profusão de elementos, relaciona-se com o espaço natural envolvente:

A imensa sala da Arte Islâmica confronta o visitante com a sumptuosidade contida de um grande vão onde se dispõem as sucessivas transparências das vitrinas com cerâmicas, vidros, iluminuras, encadernações e traje, dialogando com os tapetes pousados em estrados baixos próximo do chão, com azulejos aplicados nas paredes e tecidos resguardados em grandes vitrinas murais. As Artes Decorativas do Mundo Islâmico que, a par da Arquitectura, constituem a sua grande expressão artística, estão fortemente documentadas, cobrindo a Índia

¹⁶⁸ «Maria Teresa Gomes Ferreira estava convicta de que o significado e o conteúdo de cada obra de arte colecionada por Calouste Gulbenkian exposta no MCG, poderiam ser profundamente compreendidos se o enquadramento que fosse dado no museu a essas obras – a contextualização dada pela montagem – correspondesse àquele [enquadramento] em que “elas viveram” nos seus lugares de origem/fabrico.» (LAPA, 2009, p. 70)

No que toca aos aspetos decorativos da arte islâmica, a representação vegetalista resulta num dos motivos ornamentais mais significativos. Com efeito, o fascínio pela temática do jardim, que por vezes evoca o jardim do Paraíso, é uma constante e manifesta-se de diferentes maneiras. Deste modo, «[a] Galeria do Oriente Islâmico, apresentando portanto um dos sectores mais relevantes da Colecção, foi especialmente cuidada no seu largo dimensionamento e sóbria apresentação sugerindo um ambiente de espaço e luz [...]» (GOFFEN, 1984, p. 2)

Das várias obras de arte expostas neste espaço, os objetos oriundos da atual Turquia constituem o seu grupo mais numeroso.

Desde a inauguração do Museu que a disposição dos suportes expositivos da Galeria pouco se alterou. De facto, hoje em dia existe uma vitrine que inclui um pequeno núcleo dedicado à Arte Arménia, remetendo para as origens do Colecionador, que não fez parte do projeto inicial. Do mesmo modo, as vitrines individuais originalmente concebidas para expor as lâmpadas de mesquita, foram substituídas pela atual vitrine de grandes dimensões, projetada para o mesmo efeito.¹⁶⁹ Parte da Galeria é ilustrada na Fig. 152, sendo possível observar a colocação original das mesmas lâmpadas, assim como a disposição de alguns conjuntos de azulejos Iznik. O painel de gesso onde se encontra exposto, ainda hoje, o ‘Painel de azulejo com padrão de folhas *saz* e flores’ (Fig. 22) é o maior da Galeria, destacando os azulejos Iznik e servindo igualmente como suporte ao ‘Friso de azulejos arqueado’ (Fig. 26).

Outros espaços da Galeria encontram-se representados nas Figs. 153 e 154, através de fotografias tiradas na mesma época da fotografia correspondente à Fig. 152, muito pouco tempo depois da inauguração do Museu. Com efeito, é possível

¹⁶⁹ «A Galeria de Arte do Oriente Islâmico é uma das mais amplas do Museu Calouste Gulbenkian, onde se concentram em sucessivas vitrinas as cerâmicas persas e turcas, a arte do livro, os azulejos colocados nas paredes, as sedas e os veludos. Os tapetes são apresentados em estrados, em espaços intercalares, e os vidros dourados e esmaltados do período mameluco recentemente instalados numa grande vitrina em comunicação com um jardim interior.» (RIBEIRO, 2009, p. 13)

constatar a liberdade na distribuição dos painéis de azulejos Iznik ao longo desta grande sala, intercalados com outros tipos de obras, assim como a mesma disposição de painéis de gesso que ainda vigora nos dias de hoje.

Dentro dos conjuntos de azulejos pertencentes ao antigo Império Otomano que se encontram expostos na Galeria, para além dos azulejos Iznik, existe também um painel cujo local de produção é atribuído a Istambul (Fig. 41) e ainda um outro proveniente de Damasco. É possível observar alguns painéis de gesso onde se encontram inseridos painéis de azulejos Iznik na Fig. 154, como ainda hoje podem ser observados. Deste conjunto, o painel de gesso que se encontra mais próximo da parede inclui o painel de azulejos proveniente de Damasco.

Apesar de ter havido obras de modernização desde a inauguração do Museu, a rotatividade das obras expostas tem sido pouco significativa. As poucas variações ocorridas na exposição do acervo museológico da Galeria não afetaram a disposição da coleção dos azulejos Iznik, como observámos.¹⁷⁰

Ao observar as Figs. 19 e 20, é possível verificar o modo como se encontram expostos os painéis de azulejos Iznik na Galeria. A sua disposição não obedece necessariamente a uma ordem cronológica ou formal. De um modo geral, a distribuição dos azulejos Iznik ao longo deste espaço permite ao visitante *ir descobrindo* estas obras ao longo do percurso, uma vez que se encontram intercaladas com outros tipos de objetos. Com efeito, o facto de os azulejos Iznik se apresentarem expostos alternando com outro tipo de obras permite criar diversas relações visuais, iconográficas e ornamentais com outros objetos do Oriente, resultando numa notável conceção expositiva.

¹⁷⁰ «Nesta Exposição, existe um lugar pertencente de cada objeto, lugar adquirido pela *permanência* – lugar cativo, que os objetos *conservam* mesmo quando ausentes, porque deslocados por vários meses, ao abrigo de depósitos temporários quer noutros museus quer noutras galerias ou deste Museu ou da sede da Fundação. De regresso às Galerias de Exposição Permanente do Museu a que pertencem, os objetos, que temporariamente foram daqui retirados, reocupam o seu lugar sem que a respetiva tabela de peça sofra qualquer alteração de conteúdos.» (LAPA, 2015, p. 345)

VI.2. A perceção do espaço dos edifícios no Museu

De modo a *trazer* para a Galeria a localização e consequente visualização do espaço dos edifícios que continham e/ou contêm azulejos Iznik idênticos aos da coleção de Calouste Gulbenkian, afigura-se importante transmitir esta informação recorrendo a um suporte visual. Neste sentido, o uso de dispositivos que incluam os mapas de localização destes mesmos edifícios, assim como o recurso a imagens e fotografias que permitam o visitante visualizar os azulejos Iznik *in situ*, são essenciais para a transmissão deste conhecimento.

Simultaneamente, a elaboração de visitas orientadas ao Museu, nomeadamente ao espaço da Galeria, é um meio privilegiado para transmitir ao público o conhecimento obtido no decurso da investigação do presente trabalho sobre os azulejos Iznik. Através desta atividade de mediação direta, que permite transmitir de um modo mais particularizado o contexto histórico e artístico em que surgiram estas obras, é possível colocar o foco das visitas nos edifícios onde azulejos como estes se encontravam inicialmente (sobretudo os localizados na antiga Constantinopla).

Assim, através destes recursos, a comunicação com o público será mais eficaz, uma vez que a perceção do espaço dos edifícios no Museu é simulada através do recurso a dispositivos visuais e de modo a facultar informação gráfica no âmbito de visitas orientadas pelos mediadores culturais do Serviço Educativo do Museu.

Do mesmo modo, tendo em conta que o *website* do Museu Calouste Gulbenkian¹⁷¹ resulta num proveitoso recurso para conhecer a Coleção, prevê-se a possibilidade de nele disponibilizar a informação incluída nos dispositivos de simulação tridimensional, permitindo ao público realizar uma visita virtual da Galeria. Assim, com o recurso do *Google Maps* e de imagens dos edifícios otomanos nos quais constam azulejos Iznik idênticos aos da Coleção, será possível obter estas simulações a partir de qualquer dispositivo com Internet.

¹⁷¹ **Museu Calouste Gulbenkian** [em linha]. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian. [Consult. 9/6/2021]. *Conhecer a Coleção*. Disponível em: <https://gulbenkian.pt/museu/colecao/conhecer-a-colecao/>

VI.2.1. Os dispositivos de simulação tridimensional

A visualização de espaços tridimensionais num museu representa um grande desafio. A Galeria do Museu é um espaço consagrado que, como observámos, pouco se alterou durante os seus mais de 50 anos de existência. Assim, a tentativa de simular o contexto otomano onde se inseriam azulejos Iznik idênticos aos desta Coleção resulta num ato que não deve alterar substancialmente a linguagem espacial da Galeria, mas antes enaltecer estas obras.

Nos dias de hoje, é possível encontrar em diversos museus meios que auxiliam a visualização e/ou reconstrução de obras de arte. Neste sentido, o uso de dispositivos de simulação tridimensional será um recurso que irá não só valorizar o núcleo dos azulejos Iznik do Museu, como também irá ajudar a *inserir-los* no seu contexto arquitetónico otomano.

Assim, na planta que representa a Galeria (Fig. 149), para além da localização dos painéis de azulejos Iznik, é possível observar igualmente a sugestão de colocação destes dispositivos no mesmo espaço: estes situam-se em locais próximos dos painéis de azulejos, não interferido com a sua disposição. Idealmente, estes dispositivos serão compostos por um suporte que inclui um ecrã tátil. Neste ecrã, o visitante é convidado a explorar mapas, fotografias e simulações tridimensionais que o ajudam a descobrir a localização inicial de azulejos idênticos aos da Coleção, assim como os espaços interiores e exteriores dos edifícios revestidos destes elementos cerâmicos.

Os mapas de Istambul com a localização geográfica dos monumentos referidos ao longo deste trabalho (Figs. 155 e 156) ilustram os locais onde se encontram alguns azulejos Iznik idênticos aos do Museu. Para além destas imagens, o recurso a mapas e gravuras do século XVI, como o que se observa na Fig. 94, ajuda igualmente a compreender como era Constantinopla na altura em que muitos destes monumentos foram edificados.

A partir destes mapas, será possível *clicar* em cada um destes monumentos, de modo a visualizar os diversos espaços que os compõem e que incluem azulejos Iznik idênticos aos que fazem parte do Museu, dando ênfase aos conjuntos que se

encontram expostos na Galeria. Poderão ser utilizadas as fotografias incluídas neste trabalho, assim como simulações tridimensionais que representem os espaços onde estas obras se situavam. De modo a ilustrar esta iniciativa, a recente aplicação *Zoomguide*¹⁷², uma *startup* portuguesa já presente em alguns museus, permite ao visitante, através do seu *smartphone* ou *tablet*, fotografar uma obra de arte num museu e visualizá-la de imediato no seu contexto arquitetónico inicial. Ao mover o equipamento, a imagem irá acompanhar o movimento do mesmo e assim permitir que se explore toda a envolvente como se se estivesse no local. Um exemplo desta funcionalidade pode ser visualizado na Fig. 157.

Para além deste tipo de imagens, a inclusão de fotografias que mostrem pormenores dos azulejos da Coleção (por exemplo, com a indicação das isometrias e dos módulos de repetição dos padrões) ou de representações dos retratos dos mecenas que encomendaram as obras arquitetónicas onde se encontram azulejos idênticos a estes, afigura-se igualmente importante. Neste sentido, a sequência de imagens ilustradas nas Figs. 158 a 160 permite simular o tipo de apresentação à qual os visitantes do Museu poderão aceder, através do recurso a estes dispositivos. Um outro slide, exemplificando as semelhanças entre alguns dos painéis de azulejos Iznik e têxteis do Museu (incluindo os que se encontram nas reservas), pode ser igualmente visualizado na Fig. 161.

Desta maneira, a partir das fotografias existentes e das fotografias dos painéis de azulejos que fazem parte da Coleção, assim como do recurso aos meios de simulação tridimensional, será possível representar de um modo fidedigno os espaços onde estas peças inicialmente se encontravam.¹⁷³

A utilização destes dispositivos estará disponível para qualquer visitante que visite o Museu ou que consulte o seu *website*, tratando-se igualmente de um importante recurso que auxiliará em grande medida as visitas orientadas versadas

¹⁷² **Zoomguide** [em linha]. Aveiro: Zoomguide. [Consult. 9/6/2021]. *Experiências imersivas à distância de uma foto*. Disponível em: <https://www.zoomguide.pt/index.html>

¹⁷³ «The advent of computer imaging technology has greatly aided research in these dispersed tiles from unifold-field panels. [...] The work is made easier when the researcher is able to scan research photographs made over many decades, and then to re-create them in the same scale digitally, and then to attempt to put them together in much the same way as a picture-puzzle, but with all of the 'pieces' being the same shape and size.» (DENNY, 2004b, pp. 154-155)

nesta temática – *A Arquitetura dos Azulejos Iznik. Do edifício otomano ao Museu Calouste Gulbenkian.*

VI.2.2. As visitas orientadas no Museu – A Arquitetura dos Azulejos Iznik. Do edifício otomano ao Museu Calouste Gulbenkian.

As visitas orientadas ao Museu, preparadas a partir da investigação elaborada no decurso do presente trabalho, terão como título *A Arquitetura dos Azulejos Iznik. Do edifício otomano ao Museu Calouste Gulbenkian.*

Tratando-se de um núcleo tão significativo dentro das obras que constituem a notável coleção reunida por Calouste Gulbenkian, os azulejos Iznik são frequentemente referenciados nas inúmeras visitas orientadas que se efetuam diariamente no Museu. Não obstante, como o título destas visitas sugere, pretende-se dar a conhecer ao público algo novo: a ligação intrínseca entre os azulejos e a arquitetura dos edifícios para os quais estes foram inicialmente criados.

Assim, à semelhança do que sucede com todas as atividades educativas programadas pelo Museu, será criado um guião para esta visita. Nele estarão reunidas algumas informações de cariz prático: o título da visita e a sua autoria, o público-alvo a que se destina, o número de sessões e a respetiva duração, a lotação e a calendarização. Estarão também definidos os meios logísticos (espaço e equipamentos), assim como os materiais a utilizar.

Em termos de conteúdos, embora não se enquadre no âmbito do presente trabalho fazer uma descrição exaustiva dos mesmos, não deixa de ser importante salientar as principais questões que constituirão os temas mais significativos a desenvolver nas visitas orientadas, ao longo de diferentes paragens no percurso a seguir. Assim, indicaremos as principais paragens com os respetivos grupos temáticos:

Paragem 1 – *O Império Otomano*

- qual o enquadramento histórico do Império Otomano no início da idade moderna?
- qual a importância da conquista de Constantinopla?
- qual a relevância dos Sultões do século XVI e do seu mecenato?

Paragem 2 – *Sinan, os Azulejos e a Arquitetura*

- de que modo se compara Sinan com os arquitetos contemporâneos do seu tempo no âmbito europeu, e com as obras construídas na Europa?
- como se afigura a relação intrínseca entre a Arquitetura e os Azulejos?
- como foi a grande produção azulejar de Iznik, a relação entre o centro de produção e os locais de consumo?
- qual a importância dos monumentos mais emblemáticos: as mesquitas de Rüstem Paxá, de Piyale Paxá e de Atik Valide, e o Palácio de Topkapi?

Paragem 3 – *Os Azulejos da Coleção*

- como dar a conhecer os azulejos Iznik do Museu: os azulejos da Galeria e os azulejos que presentemente se encontram nas reservas?
- qual a relação entre os azulejos de Calouste Gulbenkian e os monumentos que contêm azulejos idênticos a estes?

Paragem 4 – *A geometria e a matemática*

- como são categorizados os diversos tipos de painéis de azulejos, seus padrões e isometrias (relação entre a geometria e a matemática)?
- que isometrias vemos representadas nas composições de campo e nas unidades azulejares da Coleção?

Paragem 5 – *Os motivos de ornamentação*

- quais os diferentes motivos decorativos e a variedade da gama cromática dos azulejos?
- que evolução ornamental e cromática testemunham os azulejos da Coleção?
- qual a revelância dos azulejos enquanto símbolo de poder e de ostentação (comparando com a utilização de azulejos no âmbito europeu)?

Paragem 6 – *Conclusão*

- o ‘Revestimento de chaminé’ (Fig. 25): a simbiose entre os azulejos Iznik e a superfície arquitetónica
- a Coleção de Calouste Gulbenkian como paradigma da produção azulejar de Iznik no século XVI e início do século XVII

O percurso das visitas orientadas passará pelas obras mais significativas da Coleção e que melhor se relacionam com os temas a abordar. Os locais de paragem onde os diversos grupos temáticos serão desenvolvidos encontram-se evidenciados na planta correspondente à Fig. 162. De modo a enriquecer estas visitas orientadas, pretende-se dar a conhecer ao público algumas imagens de azulejos Iznik que se encontram atualmente nas reservas do Museu, assim como recorrer aos dispositivos tridimensionais para ajudar a visualizar, de um modo gráfico, os monumentos e as obras referidas.

A partir dos dispositivos de simulação tridimensional e da elaboração das visitas orientadas, a transmissão deste conhecimento estará ao serviço e ao alcance de todos os visitantes do Museu.

Capítulo VII: Conclusão

Tendo sido escolhida a vertente de Trabalho de Projeto, a investigação académica teve como base aprofundar o conhecimento sobre os azulejos Iznik do Museu Calouste Gulbenkian, tendo em vista a divulgação dos mesmos através da implementação de uma componente prática.

Deste modo, perante o que foi inicialmente proposto, é possível afirmar que o presente trabalho não só aprofundou o conhecimento sobre os azulejos Iznik, como também ampliou a informação existente sobre os mesmos, na medida em que os relaciona com o seu contexto arquitetónico otomano.

Por este motivo, fez sentido não só conhecer bem a diversidade da Coleção, mas também a figura do Colecionador:

Construído para a Coleção, o Museu é, em certo sentido, o reflexo do gosto, da cultura e do espírito do Homem que o sonhou e lhe proporcionou os meios para a sua execução. Pretendeu-se, antes de mais, a valorização das obras de arte, tornando-se acessíveis ao conhecimento e fruição do público num ambiente onde o espaço e a intimidade fossem capazes de suscitar essa relação única de diálogo, podendo servir ao mesmo tempo como instrumento de estudo e de deleite. (LAPA, 2009, p. 66)

Após a fase inicial do trabalho, na qual se dá a conhecer a personalidade de Calouste Gulbenkian, o seu gosto e a ligação a estas obras, optámos por explorar a história do próprio azulejo Iznik no seu contexto otomano. Só assim foi possível reconhecer a Coleção e compreender o seu valor artístico enquanto paradigma de uma notável produção azulejar.

De facto, até aos dias de hoje, os azulejos Iznik têm sido referência para diversas criações artísticas, como observámos, gerando até alguns revivalismos. O ‘Tapete Kum Kapi’ (Fig. 18) exemplifica devidamente esta circunstância. Por seu turno, algumas pinturas do século XIX, como as da autoria do pintor otomano Osman Hamdi

Bey (1842-1910), que se apresenta na Fig. 102, enaltecem igualmente esta arte azulejar, relacionando-a com o espaço arquitetónico.¹⁷⁴

A relação intrínseca entre a azulejaria e a arquitetura resulta na manifestação da matemática e da geometria, não só nas composições dos motivos ornamentais dos azulejos, mas também no próprio formato de algumas unidades azulejares, módulos e padrões.

Ao mesmo tempo, a associação entre os azulejos Iznik e o espaço arquitetónico dependia do modo como o seu revestimento era aplicado. Como observámos, Sinan revelou a sua mestria na utilização destes revestimentos cerâmicos, dispondo-os de modos bastante diferentes. Se, por um lado, Sinan revestiu totalmente algumas divisões da mesquita de Rüstam Paxá e do Palácio de Topkapi com azulejos, por outro lado, apenas os utilizou para enfatizar alguns espaços, como os *mihrabs* e as paredes *qibla* das mesquitas de Piyale Paxá e de Atik Valide. Esta última prática era frequentemente utilizada em edifícios religiosos otomanos. Com efeito, estes revestimentos azulejares não anulavam a arquitetura, mas complementavam-na.

O conhecimento obtido no decurso da presente investigação trouxe novas perspetivas relativamente à Coleção de azulejos Iznik. De facto, a descoberta das diversas maneiras como estes revestimentos parietais eram aplicados tanto no interior como no exterior dos edifícios otomanos revela a sua adaptabilidade. Por outro lado, a ligação a Constantinopla como local de consumo destas obras faz com que seja ainda mais revelante a possibilidade de poder relacionar o espaço do Museu com esta cidade, através da simulação do espaço construído e da sua envolvente.

Foi igualmente surpreendente descobrir que, para além no enquadramento tradicional da figura do Sultão como o principal encomendador, no que toca à história destes azulejos, surgiram neste contexto otomano outros intervenientes deveras significativos. Para além da importância de Sinan, já referida, as encomendas da parte

¹⁷⁴ «Na fase inicial da sua coleção, como já vimos, o interesse de Gulbenkian pela área da cerâmica, em detrimento de outras formas de arte, reflete a admiração europeia contemporânea pelas qualidades estéticas da “arte islâmica” e sobretudo pelos seus padrões decorativos, mais do que pelo seu valor cultural ou histórico. A partir de meados do século XIX, uma boa parte do entusiasmo pela cerâmica e pelo vidro do Médio Oriente surgiu no contexto de uma procura de novas fontes de inspiração para a arte «industrial» e para o setor manufactureiro, sobretudo na Grã-Bretanha, em França e na Áustria.» (HALLETT, 2019, p. 20)

de cortesãos como Piyale Paxá ou Rüstam Paxá testemunham o gosto da elite da sociedade. Do mesmo modo, o facto de se assistir à encomenda feminina de um grande complexo, através da figura da Sultana Nurbanu, demonstra também a importância do Sultanato das Mulheres na corte otomana.

Uma vez que através da investigação realizada, respeitante unicamente aos exemplares abordados, foi possível estabelecer, para alguns, uma ligação entre os azulejos Iznik idênticos aos da Coleção e os edifícios otomanos para os quais foram criados, é importante alargar esta análise ao restante acervo museológico, o que permitirá, quase certamente, fazer mais associações deste tipo.

A tentativa de aplicar este conhecimento na Galeria do Oriente Islâmico traduz-se na criação de conteúdos de mediação cultural, assim como na criação de dispositivos que permitam visualizar estas obras *in situ*, dispostos neste espaço. De igual modo, está contemplada a hipótese de se aceder a estes conteúdos visuais a partir do *website* do Museu.

O facto de se ter elaborado o presente trabalho num contexto de pandemia fez com que houvesse algumas limitações. Mesmo assim, apesar da significativa ajuda referida inicialmente, o facto de o acesso ao Museu e a bibliotecas ter sido impossibilitado durante alguns meses, fez com que tivesse sido mais difícil ter acesso a algumas obras.

Não obstante, perante os objetivos previamente estabelecidos, é possível afirmar que a maioria dos mesmos foi concretizada no âmbito do presente trabalho. Relativamente aos objetivos por concretizar, de modo a implementar o que foi proposto como aplicação prática do conhecimento obtido no decurso deste estudo, nomeadamente o emprego desta investigação à inventariação desta parte da coleção, à comunicação na Galeria do Oriente Islâmico e ao planeamento de diversas visitas orientadas versadas sobre esta temática e a criação de dispositivos na Galeria que permitam ao visitante visualizar, através de simulações tridimensionais, os espaços arquitetónicos otomanos onde os azulejos Iznik se encontravam à data da sua utilização inicial, seria proveitoso poder fazê-lo num futuro próximo.

Para além destas iniciativas, está igualmente contemplada a possibilidade de alguns dos conjuntos azulejares que presentemente se encontram nas reservas poderem vir a estar expostos na Galeria, em parte como resultado do presente trabalho.

Tendo consciência de que nos encontramos ainda num contexto pandémico, a possibilidade de realizar as visitas orientadas é uma realidade que, felizmente, está em vigor no Museu. Por seu turno, compreendemos que a instalação de dispositivos que incluam um ecrã tátil possa ser alvo de algumas restrições. Por este motivo, torna-se ainda mais relevante a oportunidade de poder inserir estes mesmos conteúdos visuais no *website* do Museu. Deste modo, não só os visitantes que circulem na Galeria podem vir a ter acesso a esta informação, mas também qualquer pessoa que tenha acesso à Internet.

Assim sendo, após a conclusão desta investigação, o conhecimento obtido estará disponível para ser concretizado através das soluções propostas, se houver interesse por parte do Museu. É certo que os azulejos Iznik constituem uma coleção ímpar que vale por si só. Contudo, a possibilidade de *visualizar* azulejos idênticos no contexto arquitetónico *in situ* traduz-se na oportunidade de os ver no modo como eram aplicados nos edifícios do mundo otomano dos séculos XVI e XVII, para os quais estes padrões foram criados.

Não obstante estarmos perante uma coleção de azulejos fora do seu contexto *in situ* (circunstância que se aplica a quase todos os objetos que se encontram expostos em museus), a proposta do presente trabalho pretende justamente colmatar uma das essências do objeto musealizado. Neste sentido, a sua descontextualização natural é compensada através da simulação tridimensional dos espaços arquitetónicos onde azulejos Iznik idênticos se encontravam inicialmente, em contexto otomano.

Bibliografia

AGA KHAN TRUST FOR CULTURE – *Architecture in Islamic Arts: Treasures of the Aga Khan Museum*. Genova: Aga Khan Trust for Culture, 2011.

ATASOY, Nurhan; RABY, Julian – *Iznik: The Pottery of Ottoman Turkey*. London: Alexandria Press, 1994.

ATASOY, Nurhan; ULUÇ, Lâle – *Impressions of Ottoman Culture in Europe, 1453-1699*. Istanbul: Armaaggaan, 2012.

ATIL, Esin – *The Age of Sultan Süleyman the Magnificent*. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1987.

ATIL, Esin; NEWTON, Charles; SEARIGHT, Sarah – *Voyages & Visions: nineteenth-century European images of the Middle East from the Victoria and Albert Museum*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, 1995.

BAADER, Hannah; WOLF, Gerhard – *Littoral and Liminal Spaces. The Early Modern Mediterranean and Beyond*. Florence: Kunsthistorisches Institut in Florenz, 2014.

BAETJER, Katherine; DRAPER, James David (ed.) – *“Only the best”. Masterpieces of the Calouste Gulbenkian Museum, Lisbon*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999.

BAGCI, Serpil; TANINDI, Zeren – “Art of the Ottoman Court”. In ROXBURGH, David J. (ed.) – *Turks: A Journey of a Thousand Years, 600-1600*. London: The Royal Academy of Arts, 2005.

BAIÃO, Joana – Um museu «instrutivo e agradável». José de Figueiredo e a (re)organização do Museu Nacional de Arte Antiga (1911-1937): conceitos e práticas. www.academia.edu, 2014.

BAKIR, Sitare Turan – *Iznik Cinileri Ve Gulbenkian Koleksiyonu Turkish Tile Designs*. Ankara: Kultur Bakanligi, 1999.

BILGI, Hulya – *Dance of Fire: Iznik Tiles and Ceramics in the Sadberk Hanim Museum and Omer M. Koç Collections*. Istanbul: Sadberk Hanim Museum, 2009.

CALOUSTE GULBENKIAN FOUNDATION – *Calouste Gulbenkian Museum Guide*. Lisbon: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

CARSWELL, John – *Iznik Pottery*. London: British Museum Press, 1998.

CARSWELL, John – “Ottoman Pottery”. In *Hali*, n.º 156 (summer 2008), pp. 78-79.

CARSWELL, John; LEITE, Maria Fernanda Passos; RIBEIRO, Maria Queirós – *Un jardín encantado: Arte islámico en la Colección Calouste Gulbenkian*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2001.

CONLIN, Jonathan – *O Homem mais rico do Mundo. As muitas vidas de Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Penguin Random House, 2019.

CRESWELL, K. A. C. – *A Bibliography of the Architecture, Arts and Crafts of Islam*. Cairo: The American University at Cairo Press, 1960.

CURTIS, Penelope (coord.) – *Museu Calouste Gulbenkian: Guia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.

DENNY, Walter B. – *The Ceramics of the Mosque of Rüstem Pasha and the Environment of Change. The Development of a new Style in Ottoman Turkish Art in the mid-sixteenth century*. A thesis presented to The Department of Fine Arts, in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor of Philosophy in the subject of Fine Arts. Harvard University, Cambridge, Massachusetts, 1970.

DENNY, Walter B. – “Ceramic revetments of the mosque of Rüstem Pasha”. In *Fifth International Congress of Turkish Art 1975*. Budapest: G. Fehér, 1978, pp. 269-290.

DENNY, Walter B. – *Iznik: The Artistry of Ottoman Ceramics*. London: Thames & Hudson, 2004a.

DENNY, Walter B. – “Dispersed Ottoman unified-field tile panels”. In *Museio Benaki Journal*, Vol. 4 (2004b), pp. 149-157.

DIAS, João Carvalho (ed. coord.) – *Islamic Art in the Calouste Gulbenkian Collection*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

DOGANI, Yanna; GALANOU, Amerimni – “The reconstruction of an Iznik tile panel, Benaki Museum Islamic Art Collection”. In *Museio Benaki Journal*, Vol. 4 (2004), pp. 159-173.

ELDEM, Edhem – *In search of the Gulbenkians*. Istanbul: Sabanci University Sakip Sabanci Museum, 2006.

ELKINS, James (ed.) – *Is Art History Global?* New York: Routledge, 2007.

FERREIRA, Maria Teresa Gomes – “A Coleção e o Museu Calouste Gulbenkian.” In *Museu Calouste Gulbenkian. Catálogo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

FINBARR, Barry Flood; NECIPOGLU, Gülru (ed.) – *A Companion to Islamic Art and Architecture. Volume II – From the Mongols to Modernism*. Oxford: Wiley Blackwell, 2017.

FLOOD, Finbarr Barry; NECIPOGLU, Gülru (ed.) – *A Companion to Islamic Art and Architecture. Volume II: From the Mongols to Modernism*. Hoboken: Wiley Blackwell, 2017.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN – *Arte do Oriente Islâmico: Coleção da Fundação Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1963.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN – *Museu Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN – *Fundação Calouste Gulbenkian: Os Edifícios*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN – *O Brilho das Cidades: a Rota do Azulejo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.

GOFFEN, Rona – *Museums Discovered: O Museu Calouste Gulbenkian*. Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society, 1984.

GOODWIN, Godfrey – *A History of Ottoman Architecture*. London: Thames & Hudson, 1971.

GRUBER, Christiane (ed.) – *The moon: a voyage through time*. Toronto: Aga Khan Museum, 2019.

HALLETT, Jessica – “Calouste Gulbenkian e o gosto pela arte islâmica”. In MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN - *O Gosto pela Arte Islâmica: 1869-1939*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2019, pp. 13-34.

HAYWARD GALLERY – *The Arts of Islam*. London: The Arts Council of Great Britain, 1976.

HITZEL, Frédéric; JACOTIN, Mireille – *Iznik; L’Aventure d’une Collection; Les Céramiques du Musée National de la Renaissance; Château d’Écouen*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2005.

ITZKOWITZ, Norman – *Ottoman Empire and Islamic tradition*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

KAFESCIOGLU, Çigdem – *Constantinoplis/Istanbul: Cultural Encounter, Imperial Vision, and the Construction of the Ottoman capital*. Philadelphia: The Pennsylvania State University Press, 2009.

KATIPOGLU, Ceren – *An analysis of Architect Sinan’s late period Mosques*. A thesis submitted to The Graduate School of Social Sciences of Middle East Technical University, in partial fulfilment of the requirements for the Degree of Master of Art in History of Architecture. Ankara, Turkey, 2007.

KOMAROFF, Linda (ed.) – *Ars Orientalis*. Michigan: The Department of the History of Art. University of Michigan, 2000 (Vol. xxx).

KUBAN, Dogan – *Istanbul: an Urban History: Byzantion, Constantinopolis, Istanbul*. Istanbul: The Economic and Social History Foundation of Turkey, 1996.

LAPA, Sofia Boino de Azevedo – *Para que (nos) serve um museu? A génese do Museu Calouste Gulbenkian*. Dissertação de Mestrado em Museologia e Património apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, Portugal, 2009.

LAPA, Sofia Boino de Azevedo – *40 anos em exposição permanente no Museu Calouste Gulbenkian. Contributos para uma Crítica do Objeto Museológico*. Tese de

Doutoramento em História da Arte, especialidade em Museologia e Património Artístico, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, Portugal, 2015.

LEVEY, Michael – *The world of Ottoman Art*. London: Thames & Hudson, 1975.

MAKARIOU, Sophie (ed.) – *Islamic Art at the Musée du Louvre*. Paris: Editions Hazan, 2012.

MUSEU DE CERÀMICA DE BARCELONA – *Un Jardí Singular: Ceràmica d'Iznik, segles xvi i xvii*. Barcelona: Ajuntament. Institut de Cultura. Museu de Ceràmica, 2012.

MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN – *Museu Calouste Gulbenkian: guia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.

MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN – *O Gosto pela Arte Islâmica: 1869-1939*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2019.

MUSEU NACIONAL DO AZULEJO [et. al.] – *Cerâmica: Artes Plásticas e Artes Decorativas. Normas de Inventário*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação, 2007.

NECIPOGLU, Gülru – “Plans and Models in 15th and 16th Century Ottoman Architectural Practice”. In *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 45, Nº 3 (setembro 1986), pp. 224-243.

NECIPOGLU, Gülru – “From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth-Century Ceramic Tiles”. In *Muqarnas*, Vol. 7 (1990), pp. 136-170.

NECIPOGLU, Gülru – “Challenging the Past: Sinan and the Competitive Discourse of Early Modern Islamic Architecture”. In *Muqarnas*, Vol. 10, (1993), pp. 169-180.

NECIPOGLU, Gülru – “Framing the Gaze in Ottoman, Safavid, and Mughal Palaces”. In *Ars Orientalis*, Vol. 23 (1993), pp. 303-342.

NECIPOGLU, Gülru – *The Topkapi Scroll: Geometry and Ornament in Islamic Architecture*. Santa Monica: The Getty Center of the History of Art and the Humanities, 1995.

NECIPOGLU, Gülru – *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*. New York: Princeton University Press, 2005.

NECIPOGLU, Gülru – “Creation of a National Genius: Sinan and the Historiography of ‘Classical’ Ottoman Architecture”. In *Muqarnas*, Vol. 24 (2007), pp. 141-183.

NECIPOGLU, Gülru – “From Byzantine Constantinople to Ottoman Kostantiniyye: Creation of a Cosmopolitan Capital and Visual Culture under Sultan Mehmed II”. In SABANCI UNIVERSITY SAKIP SABANCI MUSEUM – *From Byzantium to Istanbul: 8000 years of a Capital*. Istanbul: Ilke Basın Yayın, 2010.

NECIPOGLU, Gülru – “Visual Cosmopolitanism and Creative Translation: Artistic conversations with Renaissance Italy in Mehmed II’s Constantinople”. In *Muqarnas*, Vol. 29 (2012), pp. 1-81.

NECIPOGLU, Gülru – “Early Modern Floral: The Agency of Ornament in Ottoman and Safavid Visual Cultures”. In NECIPOGLU, Gülru; PAYNE, Alina (ed.) – *Histories of Ornament. From Global to Local*. Oxford: Princeton University Press, 2016.

NECIPOGLU-KAFADAR, Gülru – “The Süleymaniye Complex in Istanbul: An Interpretation.” In *Muqarnas*, Vol. 3 (1985), pp. 92-117.

OLIVEIRA, Maria Manuela Soares de – *Vidros e cerâmicas do Oriente islâmico: colecção da Fundação Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969.

PEIRCE, Leslie P. – *Imperial Harem: Women and Sovereignty in the Ottoman Empire*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

PERDIGÃO, José de Azeredo; FERREIRA, Maria Teresa Gomes – *Exposição evocativa de Calouste Gulbenkian: XX Aniversário, 1956-1976*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.

PERDIGÃO, José de Azeredo – *Calouste Gulbenkian Coleccionador*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2006.

PEREIRA, João Castel-Branco; SILVA, Nuno Vassallo e (coord.) – *Calouste Gulbenkian Museum: Guide*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

PEREIRA, João Castel-Branco; SILVA, Nuno Vassallo e (coord.) – *O Gosto do Coleccionador: Calouste Gulbenkian, 1869-1955*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

PORTER, Venetia – *Islamic Tiles*. London: British Museum Press, 1995.

RABY, Julian; EFFENY, Alison (ed.) – *Ipek: Imperial Ottoman Silks and Velvets*. London: Azimuth Editions, 2001.

RIBEIRO, Maria Queiroz – *Louças Iznik/Iznik Pottery*. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 1996.

RIBEIRO, Maria d'Orey Capucho Queiroz – *Loiças e Azulejos de Iznik na Coleção Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

ROGERS, J. M.; WARD, R. M. – *Süleyman the Magnificent*. London: British Museum Publications, 1988.

ROGERS, M. J. – “A group of Ottoman pottery in the Godman Bequest”. In *The Burlington Magazine*, vol. 127, n.º 984 (march 1985), pp. 134-145.

ROXBURGH, David J. (ed.) – *Turks: A Journey of a Thousand Years, 600-1600*. London: The Royal Academy of Arts, 2005.

RÜSTEM, Ünver – “The Spectacle of Legitimacy: The Dome-Closing Ceremony of the Sultan Ahmed Mosque”. In *Muqarnas*, Vol. 33 (2016), pp. 253-344.

SILVA, Raquel Henriques da – *Formação e profissão para historiadores de arte*. Coimbra: Almedina, 2005. (Separata de *II Congresso Internacional de História da Arte – 2001. Actas*).

SIMÕES, J. M. dos Santos – *Museologia de Azulejos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1963.

STIERLIN, Henri – *Soliman et l'Architecture Ottomane*. Paris: Payot, 1985.

SUMERTAS, Firuzan Melike – *Female Patronage in Classical Ottoman Architecture: five case studies in Istanbul*. A thesis submitted to The Graduate School of Social Sciences of Middle East Technical University, in partial fulfillment of the requirements for the

Degree of Master of Arts in The Department of History of Architecture. Ankara, Turkey, 2006.

SURIANO, Carlo Maria – “Turkish & Persian Ceramics in the Gulbenkian Museum, Lisbon”. In *Hali*, n.º 114 (janeiro-fevereiro 2001), pp. 86-88.

THE ISTANBUL CHAMBER OF COMMERCE – *The Colorful Treasures of Istanbul. From Byzantine mosaics to Ottoman ceramic tiles*. Istanbul: The Istanbul Chamber of Commerce, 2013.

TROELENBERG, Eva-Maria – “Obras de arte, terminologias, identidades: Desempacotar uma coleção de arte islâmica”. In MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN - *O Gosto pela Arte Islâmica: 1869-1939*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2019, pp. 49-54.

TROMANS, Nicholas (ed.) – *The Lure of the East: British Orientalist Painting*. London: Tate Publishing, 2008.

YONAN, Michael – “Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies”. In *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, Vol. 18, No. 2, Fall-Winter 2011, pp. 232-248.

WATSON, George Christopher – “Calouste Gulbenkian and his coin-collecting network”. In *Journal of the History of Collections*, Vol. 32, Issue 3, November 2020, pp. 559-571.

WILLIS, Michael D. – “Tiles from the Mosque of Rüstem Pasa in Istanbul”. In *Artibus Asiae*, Vol. 48, No. 3/4 (1987), pp. 278-284.

Bibliografia consultada online

Benaki Museum [em linha]. Atenas: Museum of Islamic Art. [Consult. 19/2/2021].

Permanent Collections. Disponível em:

https://www.benaki.org/index.php?option=com_buildings&view=building&id=15&Itemid=525&lang=en

Chester Beatty [em linha]. Dublin: Chester Beatty [Consult. 26/2/2021]. *Turkish Collection*. Disponível em: https://viewer.cbl.ie/viewer/object/T_413_55/2/LOG_0000/

Cornucopia Magazine [em linha]. Istambul: Cornucopia. The magazine for connoisseurs of Turkey [Consult. 22/2/2021]. *Archive*. Disponível em: <https://www.cornucopia.net/magazine/issues>

Dumbarton Oaks [em linha]. Washington, D.C.: M. and R. Stora [Consult. 23/2/2021]. *M. and R. Stora, Paris and New York*. Disponível em: <https://www.doaks.org/resources/bliss-tyler-correspondence/annotations/m-and-r-stora-paris-and-new-york>

Fundação Calouste Gulbenkian [em linha]. Lisboa: Calouste Sarkis Gulbenkian. Origens e formação. [Consult. 16/10/2020]. *Origens e formação*. Disponível em: <https://gulbenkian.pt/fundacao/calouste-sarkis-gulbenkian/origens-e-formacao/>

Getty Images [em linha]. Getty Images [Consult. 26/2/2021]. *Pesquisa*. Disponível em: <https://www.gettyimages.pt/>

Iznik Foundation Tiles [em linha]. Paris: Images d'Art. [Consult. 5/3/2021]. *Les oeuvres d'art des musées français*. Disponível em: <https://art.rmngp.fr/fr>

Images d'Art [em linha]. Estrasburgo: Iznik Foundation Tiles. [Consult. 6/1/2021]. *Cultural Routes*. Disponível em: <https://www.coe.int/en/web/cultural-routes/-/iznik-foundation-tiles>

Kunstgewerbemuseum [em linha]. Berlim: Kunstgewerbemuseum. [Consult. 19/2/2021]. *About the Collection*. Disponível em: <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/kunstgewerbemuseum/collection-research/about-the-collection/>

Los Angeles County Museum of Art [em linha]. Los Angeles: LACMA. [Consult. 22/2/2021]. *Search Collections*. Disponível em: [https://collections.lacma.org/search/site/iznik?f\[0\]=bm_field_has_image%3Atrue](https://collections.lacma.org/search/site/iznik?f[0]=bm_field_has_image%3Atrue)

Leighton House Museum [em linha]. Londres: Leighton House Museum. [Consult. 16/2/2021]. *Collections*. Disponível em: <https://www.rbkc.gov.uk/CalmView/Overview.aspx?src=CalmView.Catalog~>

Louvre [em linha]. Paris: Atlas base des oeuvres exposées. [Consult. 19/2/2021]. *Arts de l'Islam*. Disponível em:

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=rs_display_res&langue=fr&critere=iznik&operator=AND&nbToDisplay=5&x=0&y=0

Louvre [em linha]. Paris: Three Empires of Islam. [Consult. 3/2/2021]. *Iznik and Ottoman ceramics*. Disponível em: <http://mini-site.louvre.fr/trois-empires/en/ceramiques-ottomanes.php>

MuCEM [em linha]. Marselha: Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée. [Consult. 23/2/2021]. *Explorez les collections*. Disponível em: <https://www.mucem.org/collections/explorez-les-collections>

Museum With No Frontiers [em linha]. Viena: Discover Islamic Art [Consult. 22/2/2021]. *Discover Islamic Art*. Disponível em: http://islamicart.museumwnf.org/database_results.php?begin=36&keyword1=iznik&field1=provenance&keyword2=&field2=keyword&keyword3=&field3=keyword&keyword4=iznik&field4=keyword&searchlanguage=en&date from=&date to=&exp=on

Muze [em linha]. Istambul: Museum of Turkish and Islamic Arts [Consult. 23/2/2021]. *Museums*. Disponível em: <https://muze.gov.tr/muzeler>

National Museum of Asian Art [em linha]. Washington, D.C.: National Museum of Asian Art [Consult. 22/2/2021]. *Collections: Arts of the Islamic World*. Disponível em: <https://asia.si.edu/collections-area/islamic/>

The British Museum [em linha]. Londres: Dr Jacob Hirsch. Information. [Consult. 18/2/2021]. *Dr Jacob Hirsch*. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG58797>

The British Museum [em linha]. Londres: Collection. [Consult. 22/2/2021]. *Explore the Collection*. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/collection>

The David Collection [em linha]. Copenhaga: The Ottomans. [Consult. 18/2/2021]. *Anatolia, the Balkans, Syria, Egypt, c. 1330-1850*. Disponível em: <https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/ottomans>

The Metropolitan Museum of Art [em linha]. Nova Iorque: The Met Collection. [Consult. 22/2/2021]. *Iznik*. Disponível em:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search#!?q=iznik>

The Textile Museum [em linha]. Washington, D.C.: Symmetry and Pattern. The Art of Oriental Carpets. [Consult. 21/12/2020]. *About Symmetry and Pattern*. Disponível em:

<http://mathforum.org/geometry/rugs/symmetry/>

Victoria and Albert Museum [em linha]. Londres: V & A [Consult. 19/2/2021]. *From the Collections*. Disponível em:

[https://collections.vam.ac.uk/search/?q=iznik&year made from=&year made to=](https://collections.vam.ac.uk/search/?q=iznik&year%20made%20from=&year%20made%20to=)

Arabesco: Ornamento caracterizado por imbricamentos lineares usados na decoração de superfícies, composto por linhas geométricas e formas vegetalistas, em ritmos de repetição.

Argila: Rocha sedimentar, de grão fino, que provém da decomposição, química ou por erosão, ao longo do tempo, das rochas feldspáticas como o granito e o pórfiro. Os principais elementos da sua constituição são a sílica e o alumínio. Para os ceramistas, é um material natural que, quando misturado com água, se converte numa pasta plástica.

Ayasofya: Do turco, significa «Sagrada Sabedoria». Relativo ao edifício de Hagia Sophia, em Istambul, originalmente construído entre 532 e 537, na época do Império Bizantino.

Azul-cobalto: Cor obtida através do óxido de cobalto, usado como pigmento na decoração e por vezes na composição de vidrados, muito utilizado na cerâmica, em especial no azulejo.

Azulejo: Corpo cerâmico, de espessura variável, constituído por uma base argilosa decorada e vitrificada numa das faces, destinado essencialmente ao revestimento arquitetónico.

Barra: Tipo de guarnição para painéis de azulejo com a largura de dois azulejos que são justapostos e sobrepostos, limitando uma composição, tendo como soluções de remate os cantos e contracantos.

Camii: Do turco, significa «mesquita».

¹⁷⁵ Para a elaboração do Glossário, foram tomadas como principais referências a seguinte bibliografia:

ATIL, Esin – *The Age of Sultan Süleyman the Magnificent*. Washington: National Gallery of Art, 1987; DENNY, Walter B. – *Iznik: The Artistry of Ottoman Ceramics*. Londres: Thames & Hudson, 2004a; GOODWIN, Godfrey – *A History of Ottoman Architecture*. Londres: Thames & Hudson, 1971; RABY, Julian; EFFENY, Alison (ed.) – *Ipek: Imperial Ottoman Silks and Velvets*. Londres: Azimuth Editions, 2001.

Uma menção especial deve ser feita ao website *Normas de inventário. Cerâmica. Artes plásticas e artes decorativas*: http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/Download/Normas/AP_AD_Ceramica.pdf

Canto: Um ou mais azulejos que fazem a passagem entre a horizontal e a vertical de remate decorativo, de uma composição de azulejos.

Caravançarai: Do turco, *kervansaray* designa um tipo de estabelecimento hoteleiro destinado a mercadores viajantes.

Cerâmica: Material não metálico e não orgânico que se obtém pela mistura de matérias-primas minerais, rochas silicatadas designadas argilas. Misturadas entre si e com água, produzem as pastas cerâmicas que tem qualidades de plasticidade e ganham dureza quando secas e cozidas a temperaturas superiores a 600º C, procedimento essencial para a transformação física e química do produto final que pode ser classificado, consoante a sua estrutura e acabamento, em terracota, grés, faiança e porcelana.

Cercadura: Tipo de guarnição simples, com um azulejo de largura e cuja decoração é limitada por filetes ou faixas.

Chacota: Designa o corpo cerâmico em pasta sujeita apenas a uma cozedura, sem revestimento vítreo. Aplica-se este termo a todos os corpos cerâmicos, exceto a porcelana.

Çintamani: Do sânscrito, significa «jóia auspiciosa». Também conhecido como *benekli* («com manchas») ou *pelengi* («pele de leopardo»). Padrão otomano inspirado num símbolo budista que combina uma disposição triangular de três círculos alternando com uma a três «listas de tigre» paralelas ondulantes.

Contracanto: Termo geralmente utilizado para as barras em que designa, na transição da horizontal para a vertical, o azulejo que pelo interior da barra estabelece esta passagem.

Corda seca: Deriva da denominação *cuerda seca*. Técnica de decoração que consiste na inscrição dos motivos ornamentais marcados com uma mistura de óleo de linho com óxido de manganês sobre o azulejo já cozido. Estas linhas, gerando espaços finos incolores, separam as diferentes cores, evitando a sua mistura durante a fusão dos vidrados. Estas linhas criam espaços estreitos feitos a partir de «cordas secas».

Ehl-i Hiref: Do turco, significa «pessoas de talento». Grupo assalariado de artistas de elite que trabalhava em Constantinopla, exclusivamente para o ateliê imperial (*nakkaşhane*).

Enrolamentos de nuvens de inspiração chinesa: Derivado de *Chinese cloud-band*. Ornamento decorativo que consiste na composição de nuvens em forma de S, de caráter serpentiforme (nos têxteis, estas mesmas representações são denominadas por «nuvens *tchi*»).

Faiança: Produto cerâmico obtido através do revestimento da chacota com vidrado estanífero, sobre o qual se executa a decoração em pintura direta, por estampilha ou por estampagem.

Fatih: Do turco, significa «conquistador».

Ferman: Do turco, significa «decreto imperial».

Festão: Ornato baseado numa grinalda pendente de flores, folhas, ramos e frutos.

Florão: Ornato baseado na estilização em relevo de uma flor circular.

Friso: Tipo de guarnição simples para composições de azulejo, constituído por secções retangulares.

Grão-vizir: No Império Otomano, o Grão-vizir era a mais alta autoridade depois do Sultão, assemelhando-se a um Primeiro-Ministro.

Grelha: Assemelha-se a uma rede de formas iguais que se repete infinitamente. Neste caso, uma grelha é formada por vários azulejos do mesmo formato e dimensão que, juntos, formam uma superfície plana e contínua.

Guarnição: Termo utilizado para designar o limite de uma composição cerâmica.

Hammam: Do árabe, significa «banho» ou «fonte».

Hatayi: Derivado de *Cathay*, significa literalmente «da China». Estilo decorativo que representa festões de flores de lótus em caules delicados, ramos de videira curvilíneos e outros motivos de origem chinesa, como as peónias ou as flores de lótus.

Isometria: Particularidade presente na geometria. É uma transformação geométrica que, quando aplicada a uma figura geométrica, gera novas disposições da mesma,

mantendo as propriedades da figura original. A translação e a rotação são exemplos de isometrias.

Janízaro: Do turco, *yeniçeri* ou «nova força». Os janízaros constituíam a elite do exército dos Sultões otomanos.

Kemha: Tipo de tecido brocado de seda multicolor com fios de metal.

Kiln: Do inglês, é uma câmara termicamente isolada, semelhante a um forno que gera elevadas temperaturas de modo a criar mudanças químicas. Os *kilns* eram utilizados no Império Otomano com o intuito de transformar objetos feitos em argila em peças de cerâmica.

Küllüye: Do turco, é um termo que designa o conjunto de dependências associadas a uma mesquita. O termo tem origem árabe, *kull*, que significa «tudo».

Madraça: Do árabe, *madrsa*. Trata-se de uma escola muçulmana ou casa de estudos islâmicos.

Mescid: Do turco, significa «pequena mesquita».

Mihrab: Do árabe, *mihrāb* é um termo que designa um nicho em forma de ábside numa mesquita.

Módulo: Unidade de repetição composta por um ou vários azulejos, cuja justaposição sucessiva, quer no sentido horizontal quer no vertical, cria o padrão. Os motivos decorativos são concebidos tendo em vista o uso em repetição, existindo para tal elementos de ligação entre os módulos e alternâncias de centros que garantem a continuidade da trama ornamental do padrão.

Muqarnas: São uma forma de ornamento arquitetónico em forma de abóbada, composta por um elevado número de abóbadas em miniatura, que formam uma estrutura celular.

Nakkaşhane: Do Persa, *naqsha* significa «desenho», «padrão». Deste modo, *nakkaşhane* significa «casa do desenho». Ateliê imperial de desenho em Constantinopla, onde trabalhavam os artistas de corte.

Padrão: Composição composta pela repetição de uma mesma unidade decorativa, o módulo.

Painel de azulejos: Composição formada por um número variável de elementos cuja leitura constitui uma unidade formal, funcional e estética.

Palmeta: Ornato formado por pequenas folhas dispostas em leque, imitando a folha de uma palmeira, da qual irradiam lóbulos simétricos.

Petuntse: Do mandarim, *pe tun tzu* é um mineral pulverizado, semelhante ao feldspato, que é utilizado na manufatura da porcelana.

Pigmento: Substância corante, geralmente em pó fino e no estado seco, utilizada na preparação de cores cerâmicas. Os pigmentos são formados por óxidos metálicos, misturados com outras matérias inorgânicas (caulino, vidro transparente, fundentes, feldspato, etc.).

Porcelana: Produto cerâmico de pasta muito fina, densa, branca e translúcida, geralmente revestida com vidrado transparente e incolor. A matéria-prima principal da sua composição é o caulino muito lavado, a que se associam o quartzo e o feldspato finamente moídos, em moinho de bolas.

Qibla: representa a direção da cidade sagrada de Meca, para onde os muçulmanos rezam.

Reflexão: Tipo de isometria através da qual um objeto espelha todos os pontos em relação a um eixo de simetria.

Roseta: Ornato que consiste na representação de uma rosa ou flor mais ou menos fantasiada, circular ou ovalada, grande e isolada.

Rotação: Tipo de isometria que permite um objeto girar, não alterando a sua forma original.

Rumi: Significa «do Sultanato de Rum» ou «de Roma» (Bizâncio, Ásia Menor ou Anatólia e Balcãs). Estilo decorativo islâmico que representa arabescos de meias folhas em caules robustos, bastante difundido nas artes decorativas do Médio Oriente.

Saray: Do turco, significa «palácio».

Saz: Do turco, é um estilo de desenho otomano do século XVI, caracterizado por folhas alongadas, ondulantes e emplumadas, intercaladas com palmetas de flores (também

denominado por *hançer*). O termo significa também «cana de pântano» em turco, e provavelmente referia-se originalmente a um tipo de floresta mítica encantada.

Tapete (azulejo): Tipo de composição de azulejos para revestimento parietal, geralmente utilizado na cobertura de vastas superfícies, resultante da repetição regular de padrões e sempre delimitado por molduras largas constituídas por guarnições.

Tekke: sinónimo de *khaneqa*. Do persa, *khanegah* significa «convento» ou «lugar de retiro espiritual».

Translação: Tipo de isometria através da qual um objeto é deslocado segundo uma linha reta, mantendo a posição da figura original, sem rotação.

Türbe: Do turco, significa «túmulo» ou «mausoléu».

Vermelho *bolus da Arménia*: Tradução de *Armenian bole*. Argila vermelha, originária da Arménia, bastante utilizada nos azulejos de Iznik a partir da segunda metade do século xvi.

Vidrado: Preparado à base de vidro em pó misturado com óxidos e outras substâncias e que cobre a superfície das peças cerâmicas. Tem por primeira finalidade impermeabilizar o objeto em chacota, aumentar a resistência física da superfície à ação dos agentes externos, e também ser meio de decoração.

Vizir: No Império Otomano, um vizir era um ministro e conselheiro do Sultão.

Lista de Figuras

Fig. 1 – Pintura: ‘Ciprestes em Scutari.’ Félix Ziem, 1860-1870.

Fig. 2 – Fotografia de Calouste Sarkis Gulbenkian, 1900.

Fig. 3 – ‘A cidade de Iznik.’ Matrakçi Nasuh, c. 1537.

Fig. 4 – Fotografia: A residência do Colecionador — aspeto da escada privada.

Fig. 5 – Fotografia: A residência do Colecionador – biblioteca.

Figs. 6a e 6b – Gráfico que indica as aquisições de Calouste Gulbenkian (cerâmicas, têxteis, livros, tapetes e vidros) compreendidas entre 1900 e 1950, em dólares (calculado para o ano de 2013). Gráfico que mostra o preço do petróleo entre 1900 e 1950, em dólares (calculado para o ano de 2013).

Fig. 7 – Mapa com as rotas comerciais dos bens otomanos que circulavam para além do Império Otomano.

Fig. 8 – Mapa do Império Otomano (c. 1600), com os principais centros de fabrico de cerâmica.

Fig. 9 – Mausoléu Verde (*Yeşil Türbe*). Turquia, Bursa, terminado em 1421.

Fig. 10 – Estojo para canetas decorado com motivos *hatayi* e enrolamentos de folhas *saz*. Terceiro quartel do século xvi.

Fig. 11 – Carteira de veludo bordado. Turquia, Istambul, segunda metade do século xvi.

Fig. 12 – ‘Solimão recebendo John Sigismund, em 1566.’

Fig. 13 – Mesquita de Solimão (*Süleymaniye Camii*). Turquia, Istambul, 1550-1557.

Fig. 14 – Mesquita Azul (*Sultan Ahmet Camii*). Turquia, Istambul, 1609-1616.

Fig. 15 – *Caftan* pertencente a um Sultão otomano. Turquia, Istambul, meados do século xvi.

Fig. 16 – Tapete de oração. Turquia, Istambul, final do século xvi (?).

Fig. 17 – Mapa com a indicação dos incêndios ocorridos em Constantinopla, de 1550 a 1600.

Fig. 18 – ‘Tapete Kum Kapi.’ Istambul (?) / Paris (?), séculos XIX-XX.

Fig. 19 – Vista da Galeria do Oriente Islâmico do Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal.

Fig. 20 – Vista da Galeria do Oriente Islâmico do Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal.

Fig. 21 – ‘Painel de azulejos com enrolamentos de folhas e flores’ (Inv. n.º 1594). Turquia, Iznik, meados do século XVI.

Fig. 22 – ‘Painel de azulejo com padrão de folhas saz e flores’ (Inv. n.º 1663). Turquia, Iznik, c. 1575-1590.

Fig. 23 – ‘Painel de azulejos com padrão floral e nuvens’ (Inv. n.º 1679). Turquia, Iznik, c. 1575-1590.

Fig. 24 – ‘Azulejo de forma hexagonal’ (Inv. n.º 1645). Turquia, Iznik, c. 1530-1550.

Fig. 25 – ‘Revestimento de chaminé’ (Inv. n.º 1597). Turquia, Iznik, meados do século XVI.

Fig. 26 – ‘Friso de azulejos arqueado’ (Inv. n.º 1700). Turquia, Iznik, c. 1575-1590.

Fig. 27 – ‘Azulejos com ameixoeiras ao luar’ (Inv. n.º 1641). Turquia, Iznik, c. 1540-1545.

Fig. 28 – ‘Painel de azulejos em forma de tímpano’ (Inv. n.º 1598-A). Turquia, Iznik, c. 1565-1573.

Fig. 29 – ‘Cinco cercaduras de azulejos em vermelho *bolus da Arménia*’ (Inv. n.º 1688). Turquia, Iznik, c. 1565-1573.

Fig. 30 – ‘Painel de azulejos com composição floral e vaso’ (Inv. n.º 111). Turquia, Iznik, c. 1591.

Fig. 31 – ‘Painel de azulejos com cipreste ladeado de videiras’ (Inv. n.º 1565-B). Turquia, Iznik, c. 1610-1620.

Fig. 32 – ‘Painel de quatro azulejos com decoração floral’ (Inv. n.º 1711). Turquia, Iznik, c. 1580.

Fig. 33 – ‘Cercadura de azulejos com enrolamentos de flores’ (Inv. n.º 1640). Turquia, Iznik, c. 1565-1575.

Figs. 34 e 35 – ‘Cinco cercaduras de azulejos em vermelho *bolus da Arménia*’ (Invs. n.ºs 1635 e 1720, respetivamente). Turquia, Iznik, c. 1575-1590, período otomano.

Fig. 36 – ‘Cinco cercaduras de azulejos em vermelho *bolus da Arménia*’ (Inv. n.º 1666-A). Turquia, Iznik, c. 1565-1573, período otomano.

Fig. 37 – ‘Cinco cercaduras de azulejos em vermelho *bolus da Arménia*’ (Inv. n.º 1666-B). Turquia, Iznik, c. 1565-1575, período otomano.

Fig. 38 – ‘Cercadura de azulejos com enrolamento de folhas *saz* e flores’ (Inv. n.º 1664). Turquia, Iznik, c. 1580-1600.

Fig. 39 – ‘Cercadura de azulejos com padrão floral’ (Inv. n.º 1639). Turquia, Iznik, c. 1580-1600.

Fig. 40 – ‘Cercadura de azulejos com arabescos *rumi*’ (Inv. n.º 1613). Turquia, Iznik, século xvi.

Fig. 41 – ‘Quatro azulejos com padrão floral simétrico’ (Inv. n.º 1725). Turquia, Istambul (?), c. 1522-1544.

Fig. 42 – ‘Painel de azulejos com enrolamentos de folhas e flores’ (Inv. n.º 1594) – pormenor. Indicação dos seis módulos de azulejos quadrangulares que compõem o campo central.

Fig. 43 – ‘Painel de azulejos com enrolamentos de folhas e flores’ (Inv. n.º 1594) – pormenor. Composição de cada módulo do campo central com respetiva organização de azulejos: módulo composto por dois azulejos diferentes, cada um gerando uma rotação de 180 graus.

Fig. 44 – ‘Painel de azulejos com padrão floral e nuvens’ (Inv. n.º 1679) – pormenor. Indicação dos diversos módulos de azulejos quadrangulares que compõem o campo central.

Fig. 45 – ‘Painel de azulejos com padrão floral e nuvens’ (Inv. n.º 1679) – pormenor. Composição de cada módulo completo do campo central com respetiva organização de

azulejos: módulo composto por dois azulejos diferentes, cada um gerando uma rotação de 180 graus.

Figs. 46 e 47 – ‘Painel de azulejo com padrão de folhas *saz* e flores’ (Inv. n.º 1663) – pormenores.

Figs. 48 e 49 – ‘Revestimento de chaminé’ (Inv. n.º 1597) – pormenores.

Figs. 50 e 51 – ‘Cinco cercaduras de azulejos em vermelho *bolus da Arménia*’ (Inv. n.º 1720) – pormenores.

Figs. 52 e 53 – ‘Cinco cercaduras de azulejos em vermelho *bolus da Arménia*’ (Inv. n.º 1666-A) – pormenores.

Figs. 54 e 55 – ‘Cercadura de azulejos com enrolamento de folhas *saz* e flores’ (Inv. n.º 1664) – pormenores.

Figs. 56, 57 e 58 – ‘Friso de azulejos arqueado’ (Inv. n.º 1700) – pormenores.

Figs. 59, 60 e 61 – ‘Painel de azulejos com enrolamentos de folhas e flores’ (Inv. n.º 1594) – pormenores.

Figs. 62, 63 e 64 – ‘Cinco cercaduras de azulejos em vermelho *bolus da Arménia*’ (Inv. n.º 1666-B) – pormenores.

Figs. 65, 66 e 67 – ‘Cercadura de azulejos com padrão floral’ (Inv. n.º 1639) – pormenores.

Figs. 68, 69, 70 e 71 – ‘Cinco cercaduras de azulejos em vermelho *bolus da Arménia*’ (Inv. n.º 1635) – pormenores.

Fig. 72 e 73 – ‘Cercadura de azulejos com arabescos *rumi*’ (Inv. n.º 1613) – pormenores.

Figs. 74, 75 e 76 – ‘Azulejo de forma hexagonal’ (Inv. n.º 1645) – pormenores.

Figs. 77 e 78 – ‘Quatro azulejos com padrão floral simétrico’ (Inv. n.º 1725) – pormenores.

Fig. 79 – ‘Painel de azulejos com medalhões e cartuchos’ (Inv. n.º 1615). Turquia, Iznik, c. 1527-1528.

Fig. 80 – ‘Azulejo em forma de arco com uma moldura em relevo’ (Inv. n.º 1622).
Turquia, Iznik, século xvi.

Fig. 81 – ‘Cercadura de azulejos com composição simétrica de tulipas’ (Inv. n.º 1701).
Turquia, Iznik, c. 1561-1563.

Fig. 82 – ‘Azulejo com motivos arabescos em torno do motivo *hatayi* central’ (Inv. n.º 1685). Turquia, Iznik, c. 1561-1563.

Fig. 83 – ‘Enrolamentos de flores com motivos *hatayi* e folhas *saz*’ (Inv. n.º 1602).
Turquia, Iznik, c. 1565-1573.

Fig. 84 – ‘Painel de azulejos com repetição de medalhões’ (Inv. n.º 1709). Turquia,
Iznik, c. 1580.

Fig. 85 – ‘Azulejo de um canto esquerdo de um arco’ (Inv. n.º 1581). Turquia, Iznik, c.
1570-1580.

Fig. 86 – Par de alfices. Turquia, Iznik, c. 1570-1580.

Fig. 87 – ‘Painel decorativo arquitetónico de azulejos’ (Inv. n.º 1632). Turquia, Iznik, c.
1570-1580.

Fig. 88 – Reconstrução de um painel de azulejos Iznik da Coleção de Arte Islâmica do
Museu Benaki. Atenas, Grécia.

Fig. 89 – ‘Azulejos de cercadura com motivo circular *çintamani*’ (Inv. n.º 1680).
Turquia, Iznik, c. 1561-1563.

Fig. 90 – ‘Medalhões ogivais com motivos *hatayi*’ (Invs. n.ºs 1633-1634-1691-1692).
Turquia, Iznik, c. 1565-1573.

Fig. 91 – ‘Azulejo de canto com arabescos *rumi*’ (Inv. n.º 1580). Turquia, Iznik, c. 1571-
1586.

Fig. 92 – Retrato do Sultão Maomé II. Turquia, Istambul, c. 1480.

Fig. 93 – Hagia Sophia (*Ayasofya*). Turquia, Istambul, construção original em 532-537.

Fig. 94 – Vista de Constantinopla (c. 1479), designado «Byzantium sive
Constantineopolis». Giovanni Andrea Vavassore. Itália, Veneza, c. 1520-1530.

Fig. 95 – Planta do Palácio de Topkapi durante o reinado de Maomé II (r. 1444-46, 1451-1481).

Fig. 96 – Plano da cidade de Constantinopla, de 1453 a 1520 (correspondente aos reinados dos Sultões Maomé II, Bajazeto II e Selim I).

Fig. 97 – Detalhe que possivelmente representa Mimar Sinan, à esquerda, preparando a sepultura do Sultão Solimão I. *Nakkaş Osman*, 1579.

Fig. 98 – Mesquita de Selim II (*Selimiye Camii*) – Turquia, Edirne, 1568-1575, e estátua dedicada a Mimar Koca Sinan.

Fig. 99 – ‘Retrato do Sultão Solimão I.’ Círculo de Ticiano (*Tiziano Vecellio*). Itália, Veneza (?), c. 1530-1540.

Fig. 100 – ‘Solimão montando a cavalo numa procissão cerimonial para as preces de sexta-feira.’ Peter Coeck van Aelst, Gravura de *Les mœurs et fachons des Turcs*, 1553.

Fig. 101 – Mapa das diferentes fases de expansão do Império Otomano.

Fig. 102 – Pintura: ‘Coffee Table.’ Osman Hamdi Bey, 1879.

Fig. 103 – Pannel de azulejos. Pannel pertencente ao Harém do Palácio de Topkapi. Restauro no reinado de Murade III, 1574-75. Turquia, Istambul.

Fig. 104 – A mesquita de Rüstem Paxá e a sua envolvente urbanística.

Fig. 105 – Mesquita de Rüstam Paxá – vista do exterior.

Fig. 106 – Planta e corte transversal da mesquita de Rüstem Paxá.

Fig. 107 – Mesquita de Rüstam Paxá – vista do interior.

Fig. 108 – Mesquita de Rüstem Paxá – vista do interior da entrada principal do edifício.

Fig. 109 – Mesquita de Rüstem Paxá – vista da fachada do edifício, entrada principal.

Fig. 110 – Pannel de azulejos pertencente ao Museu Benaki, Atenas, Grécia. Inv. n.º 102.

Fig. 111 – ‘Retrato do Sultão Selim II.’ Haydar Reis. Turquia, Istambul, c. 1570-1590.

Fig. 112 – Mesquita de Sokollu Mehmed Paxá (*Sokollu Mehmed Paşa Külliyesi Camii*). Turquia, Istambul, 1571-1572.

Fig. 113 – Mesquita de Piyale Paxá – vista do exterior. Turquia, Istambul, 1565-1573.

Fig. 114 – Planta e cortes da mesquita de Piyale Paxá.

Fig. 115 – Reconstrução hipotética do complexo de Piyale Paxá.

Fig. 116 – Mesquita de Piyale Paxá – vista do interior.

Fig. 117 – Mesquita de Piyale Paxá – vista do *mihrab*.

Fig. 118 – Mesquita de Piyale Paxá – vista do registo superior do *mihrab*.

Fig. 119 – Mesquita de Piyale Paxá – pormenor dos azulejos Iznik do *mihrab*.

Fig. 120 – Mesquita de Piyale Paxá – vista da parede *qibla*.

Fig. 121 – Mesquita de Selim II (*Selimiye Camii*), em Edirne – interior. Turquia, Edirne, 1568-1575.

Fig. 122 – Mausoléu de Selim II – pormenor do pórtico de entrada. Turquia, Istambul (Hagia Sophia), concluído em 1577.

Fig. 123 – A mesquita e o complexo de Atik Valide. Turquia, Istambul (Uscudar), 1571-1586.

Fig. 124 – Mesquita de Atik Valide – vista do exterior.

Fig. 125 – Mesquita de Atik Valide – vista do interior.

Fig. 126 – Mesquita de Atik Valide – vista do *mihrab*.

Fig. 127 – Mesquita de Atik Valide – vista do alpendre.

Fig. 128 – Mesquita de Atik Valide – vista dos painéis de azulejos do alpendre, com a indicação dos painéis que apresentam uma decoração diferente da dos restantes.

Fig. 129 – Mesquita de Atik Valide – tipo de painel de azulejos que decora o interior e o exterior do edifício (alpendre).

Fig. 130 – Mesquita de Atik Valide – tipo de painel de azulejos que decora parte do exterior do edifício (alpendre).

Fig. 131 – ‘O Sultão Murade III na sua biblioteca.’ Al-Su-ūdī. Turquia, provavelmente Istambul, c. 1582.

Fig. 132 – Mesquita de Eyüp Sultan (*Eyüp Sultan Camii*). Turquia, Istambul, construção original concluída em 1458, com intervenções até meados do século xix.

Fig. 133 – ‘Mapa de Constantinopla.’ Seyyid Lokman, *Hünernâme*, vol. 1. Turquia, Istambul, 1579/80-1584/85.

Fig. 134 – Plano da cidade de Constantinopla, de 1520 a 1603 (correspondente aos reinados dos Sultões Solimão I, Selim II, Murade III e Maomé III).

Fig. 135 – Vista aérea do Palácio de Topkapi. Turquia, Istambul, início da construção em 1459.

Fig. 136 – Axonometria do núcleo edificado principal do Palácio de Topkapi, na atualidade. Desenho de I iban Oz.

Fig. 137 – Planta do Palácio de Topkapi no século xvi.

Fig. 138 – Quarto de Murade III (*Has Odasi*), 1578. Palácio de Topkapi, Istambul, Turquia.

Fig. 139 – Quarto de Murade III (*Has Odasi*), 1578 – pormenores. Palácio de Topkapi, Istambul, Turquia.

Fig. 140 – Quarto de Murade III (*Has Odasi*), 1578 – pormenores. Palácio de Topkapi, Istambul, Turquia.

Fig. 141 – Quarto de Murade III (*Has Odasi*), 1578 – pormenores. Palácio de Topkapi, Istambul, Turquia.

Fig. 142 – Pavilhão da Circuncisão (*Sünnet Odasi*), 1641-1642 – fachada. Palácio de Topkapi, Istambul, Turquia.

Fig. 143 – Pavilhão da Circuncisão (*Sünnet Odasi*), 1641-1642 – pormenores da fachada. Palácio de Topkapi, Istambul, Turquia.

Fig. 144 – Pavilhão da Circuncisão (*Sünnet Odasi*), 1641-1642 – pormenores da fachada. Palácio de Topkapi, Istambul, Turquia.

Fig. 145 – Pavilhão da Circuncisão (*Sünnet Odasi*), 1641-1642 – pormenores da fachada. Palácio de Topkapi, Istambul, Turquia.

Fig. 146 – Harém Imperial – fachada. Palácio de Topkapi, Istambul, Turquia.

Fig. 147 – Harém Imperial – sala de estar (quarto dos ciprestes). Palácio de Topkapi, Istambul, Turquia.

Fig. 148 – Planta do Museu Calouste Gulbenkian com a indicação da área correspondente à Galeria do Oriente Islâmico.

Fig. 149 – Planta da Galeria do Oriente Islâmico com a indicação dos painéis onde se encontram expostos os azulejos Iznik.

Fig. 150 – Fotografia: Maquete da Galeria do Oriente Islâmico do Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal.

Fig. 151 – Fotografia: Maquete da Galeria do Oriente Islâmico do Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal.

Fig. 152 – Fotografia: Galeria do Oriente Islâmico do Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. 1970-1971.

Fig. 153 – Fotografia: Galeria do Oriente Islâmico do Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. 1970-1971.

Fig. 154 – Fotografia: Galeria do Oriente Islâmico do Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. 1970-1971.

Fig. 155 – Mapa de Istambul com a localização dos monumentos onde se encontram alguns dos azulejos Iznik idênticos aos do Museu Calouste Gulbenkian.

Fig. 156 – Mapa de Istambul com a localização dos monumentos onde se encontram alguns dos azulejos Iznik idênticos aos do Museu Calouste Gulbenkian.

Fig. 157 – Simulação da visualização tridimensional de uma obra de arte no seu contexto inicial, através da aplicação *Zoomguide*.

Fig. 158 – Exemplo de informação digital a incluir nos dispositivos de simulação tridimensional da Galeria e no *website* do Museu Calouste Gulbenkian – sequência 1, slide 1.

Fig. 159 – Exemplo de informação digital a incluir nos dispositivos de simulação tridimensional da Galeria e no *website* do Museu Calouste Gulbenkian – sequência 1, slide 2.

Fig. 160 – Exemplo de informação digital a incluir nos dispositivos de simulação tridimensional da Galeria e no *website* do Museu Calouste Gulbenkian – sequência 1, slide 3.

Fig. 161 – Exemplo de informação digital a incluir nos dispositivos de simulação tridimensional da Galeria e no *website* do Museu Calouste Gulbenkian – sequência 2.

Fig. 162 – Identificação dos principais locais a percorrer durante o percurso das visitas orientadas, com os respetivos temas a abordar.

Figuras

Fig. 1 – ‘Ciprestes em Scutari.’¹⁷⁶

Félix Ziem, 1860-1870.

Óleo sobre madeira.

Dimensões da obra: A. 84 x L. 64 cm

Proveniência: Adquirida por Calouste Gulbenkian a Bernheim Jeune et Fils

Data de incorporação: 1/7/1899, em Paris

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Inv. n.º 397.



Descrição:

A pintura representa em primeiro plano o cemitério de Uscudar (Scutari), no lado oriental do estreito do Bósforo. No último plano da composição, avista-se a cidade de Constantinopla banhada de luz, onde se destacam a cúpula e os minaretes da basílica de Santa Sofia.

¹⁷⁶ Imagem retirada do *website* do Museu Calouste Gulbenkian. Disponível em: <http://inweb.museu.gulbenkian.pt/ficha.aspx?t=o&id=35> [acedido em 5/1/2021].

Fig. 2 – Fotografia de Calouste Sarkis Gulbenkian, 1900.¹⁷⁷



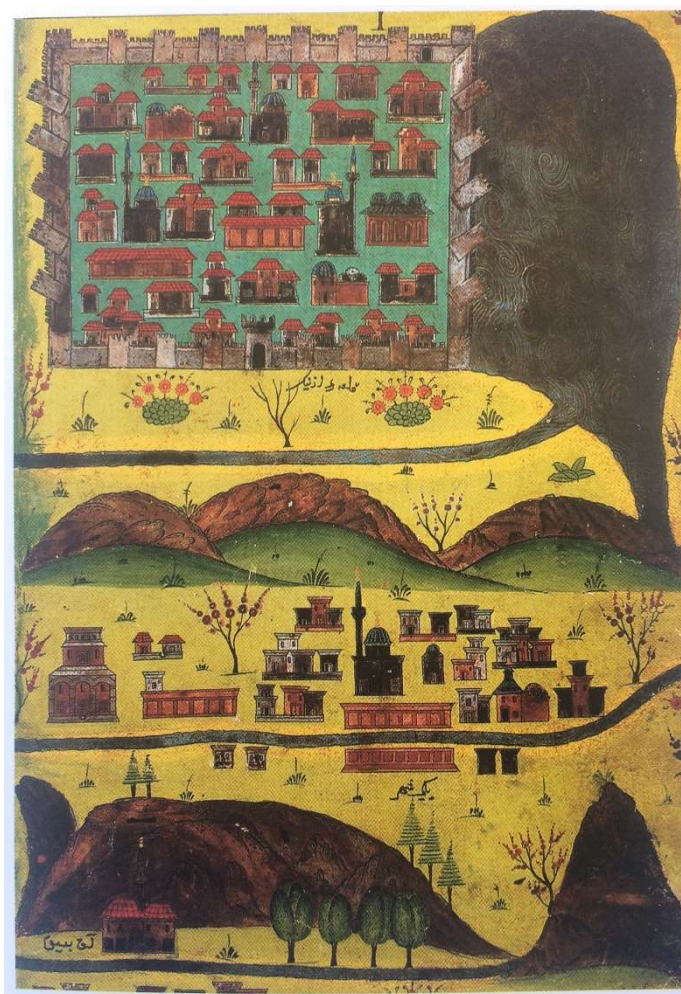
¹⁷⁷ Imagem retirada do *website* do Museu Calouste Gulbenkian. Disponível em: <https://gulbenkian.pt/museu/colecao-do-fundador/o-colecionador/> [acedido em 16/1/2021].

Fig. 3 – ‘A cidade de Iznik.’¹⁷⁸

Matrakçı Nasuh, c. 1537.

Gravura da obra *Beyân-i menâzil-i Sefer-i ‘Irâkeyn*, fol. 14b.

Biblioteca da Universidade de Istambul, Istambul, Turquia. Inv. n.º T.5964.



¹⁷⁸ In HITZEL; JACOTIN, 2005, p. 31.

Fig. 4 – Fotografia: A residência do Colecionador – aspeto da escada privada.¹⁷⁹
Avenue d'Iéna, n.º 51, Paris (França).



¹⁷⁹ In RIBEIRO, 2009, p. 11.

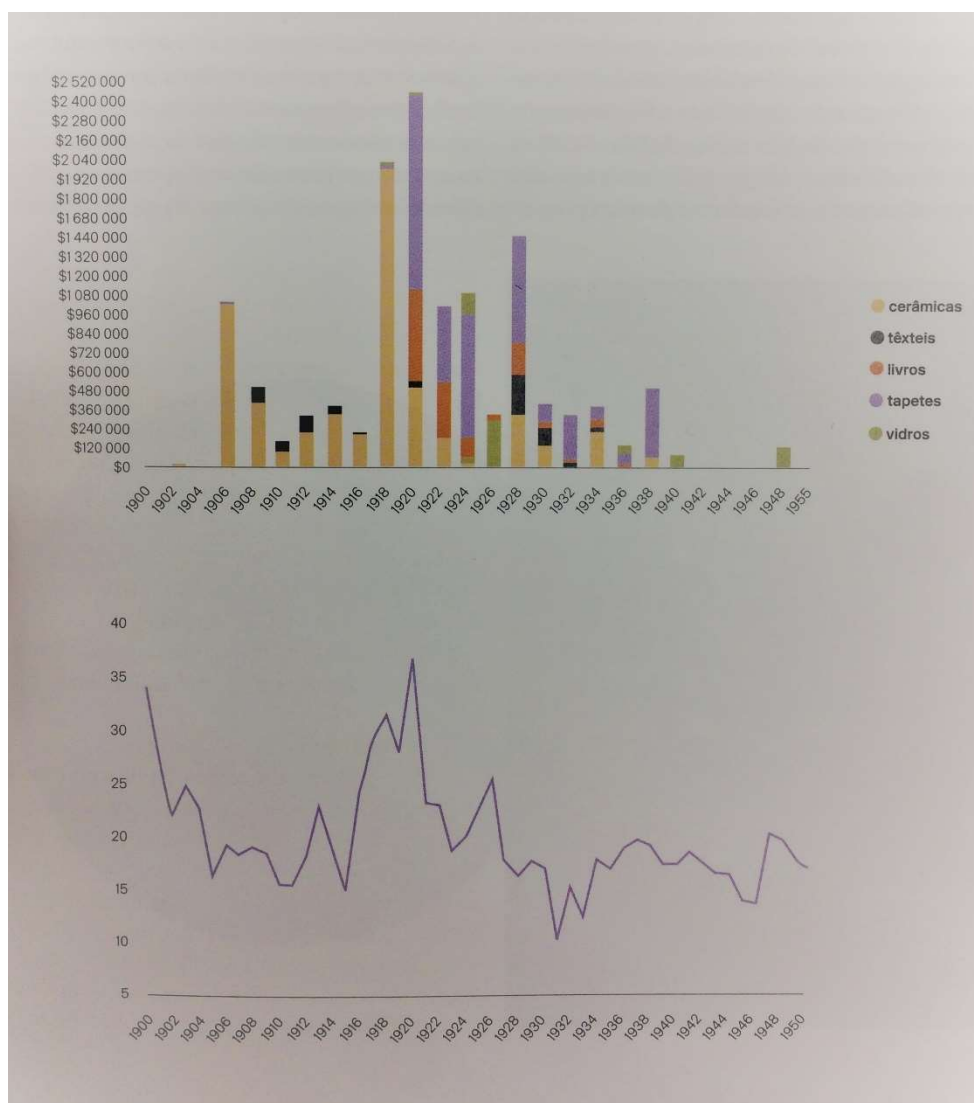
Fig. 5 – Fotografia: A residência do Colecionador – biblioteca.¹⁸⁰

Avenue d'Iéna, n.º 51, Paris (França).



¹⁸⁰ Imagem retirada do *website* da Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em: <https://gulbenkian.pt/fundacao/calouste-sarkis-gulbenkian/colecionador-e-filantropo/> [acedido em 5/1/2021].

Figs. 6a e 6b – Gráfico que indica as aquisições de Calouste Gulbenkian (cerâmicas, têxteis, livros, tapetes e vidros) compreendidas entre 1900 e 1950, em dólares (calculado para o ano de 2013). Gráfico que mostra o preço do petróleo entre 1900 e 1950, em dólares (calculado para o ano de 2013).¹⁸¹



¹⁸¹ *In* HALLETT, 2019, p. 15.

Fig. 7 – Mapa com as rotas comerciais dos bens otomanos que circulavam para além do Império Otomano.¹⁸²



Rota 1: Edirne-Moldávia-Polónia

Rota 2: Edirne-Sérvia-Hungria

Rota 3: Sófia-Sarajevo-Ragusa

Rota 4: Edirne-Salónica-Durazzo

Rota 5: Constantinopla-Caffa-Don-Moscovo

Rota 6: Constantinopla-Caffa-Donets-Kursk

Rota 7: Caffa/Akkirman-Dnieper-Kiev

Rota 8: Edirne-Turov-Minsk-Moscovo

¹⁸² In RABY, Julian; EFFENY, 2001, p. 177.

Fig. 8 – Mapa do Império Otomano (c. 1600), com os principais centros de fabrico de cerâmica.¹⁸³



¹⁸³ In RIBEIRO, 2009, p. 16.

Fig. 9 - Mausoléu Verde (*Yeşil Türbe*). Turquia, Bursa, terminado em 1421.¹⁸⁴



¹⁸⁴ Imagem retirada do *website* da Getty Images. Disponível em:
https://www.gettyimages.pt/detail/fotografia-de-not%C3%ADcias/bursa-bursa-province-turkey-ye_il-t%C3%B9rbe-the-fotografia-de-not%C3%ADcias/661831712?adppopup=true [acedido em 26/2/2021].

Fig. 10 – Estojo para canetas decorado com motivos *hatayi* e enrolamentos de folhas *saz*.¹⁸⁵

Terceiro quartel do século xvi.

Musée du Louvre, Paris, França. Inv. n.º 4048.



¹⁸⁵ «The elaborate floral compositions employed on tiles were applied to diverse objects, including such rare pieces as rectangular pen boxes, of which only two are known to have survived. One of them, in the Louvre, has lost its lid [Inv. n.º 4048]. The piece is decorated with red rumis that create cartouches in the center of the long sides and around the corners. The rumis are overlaid by scrolls bearing large polychrome hatayis, peonies, buds, and leaves that fill the cartouches and the interstices. Although thin red lines encircle the upper and lower edges of the box, the design appears to have been taken from a larger composition, possibly a tile panel, wrapped around the sides and cut off at the top and bottom. The recessed ledge at the rim suggests that the lid had straight sides and fitted snugly over the opening. The interior is empty and undecorated.» (ATIL, 1987, p. 268)

Fig. 11 – Carteira de veludo bordado.¹⁸⁶

Turquia, Istambul, segunda metade do século xvi.

Topkapi Sarayı Müzesi, Istambul, Turquia, Inv. n.º 31/168.



¹⁸⁶ In ATIL, 1987, p. 206.

Fig. 12 – ‘Solimão recebendo John Sigismund, em 1566.’¹⁸⁷

Fólio do manuscrito da obra *História do Sultão Solimão*, de Sayyid Luqman.

Turquia, 1579.

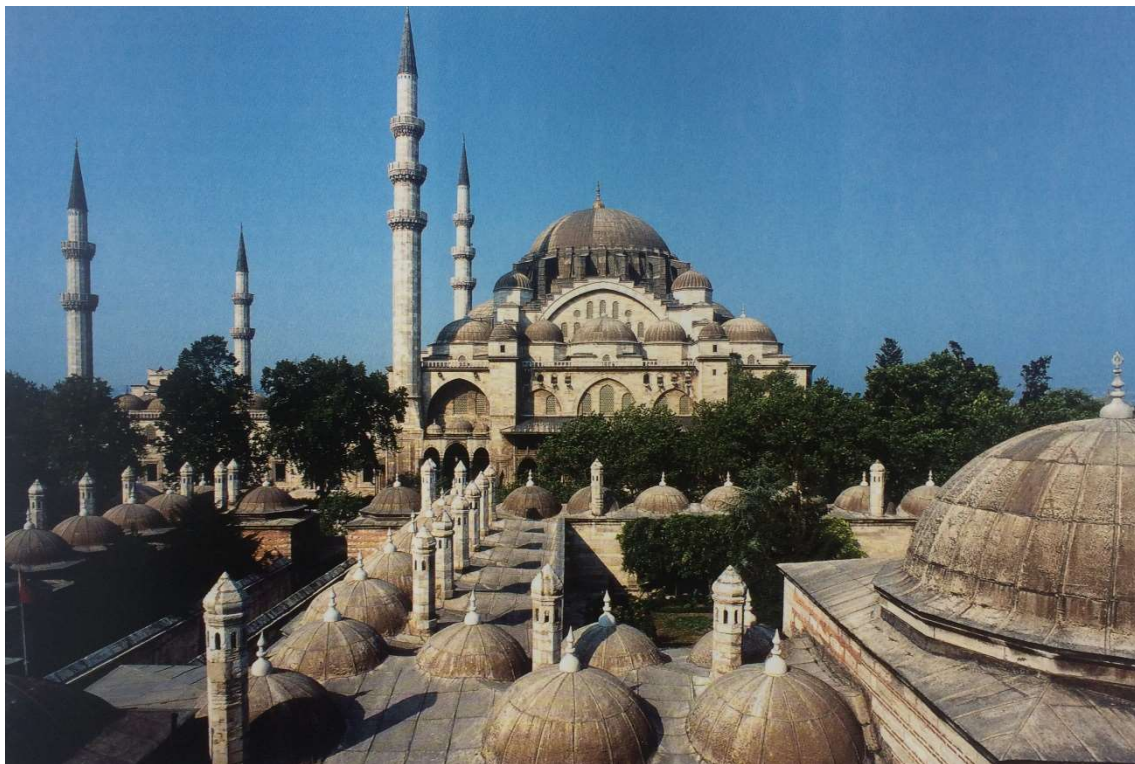
C. 38,5 x L. 26,3 cm.

Arquivo digital Chester Beatty, Inv. n.º T 413.55.



¹⁸⁷ Imagem retirada do website da Chester Beatty. Disponível em: https://viewer.cbl.ie/viewer/object/T_413_55/2/LOG_0000/ [acedido em 26/2/2021].

Fig. 13 – Mesquita de Solimão (*Süleymaniye Camii*). Turquia, Istambul, 1550-1557.¹⁸⁸



¹⁸⁸ In ROXBURGH, 2005, p. 267.

Fig. 14 – Mesquita Azul (*Sultan Ahmet Camii*). Turquia, Istambul, 1609-1616.¹⁸⁹



¹⁸⁹ Imagem retirada do *website* da Getty Images. Disponível em: <https://www.gettyimages.pt/detail/foto/sultan-ahmet-camii-blue-mosque-in-istanbul-imagem-royalty-free/521623763?adppopup=true> [acedido em 2/3/2021].

Fig. 15 – *Caftan* pertencente a um Sultão otomano.¹⁹⁰

Turquia, Istambul, meados do século xvi.

Kemha, seda e algodão.

C. 138,5 cm

Topkapi Sarayi Müzesi, Istambul, Turquia, Inv. n.º 13/46.



Descrição:

O tecido deste *Caftan* apresenta um padrão semelhante ao conjunto de azulejos Iznik representado na Fig. 37 – ‘Cinco cercaduras de azulejos em vermelho *bolus* da *Arménia*’, pertencente ao Museu.

¹⁹⁰ In ROXBURGH, 2005, p. 370.

Fig. 16 – Tapete de oração.¹⁹¹

Turquia, Istambul, final do século xvi (?).

Seda.

C. 200 x L. 120 cm

Topkapi Sarayi Müzesi, Istambul, Turquia, Inv. n.º 12/1527.

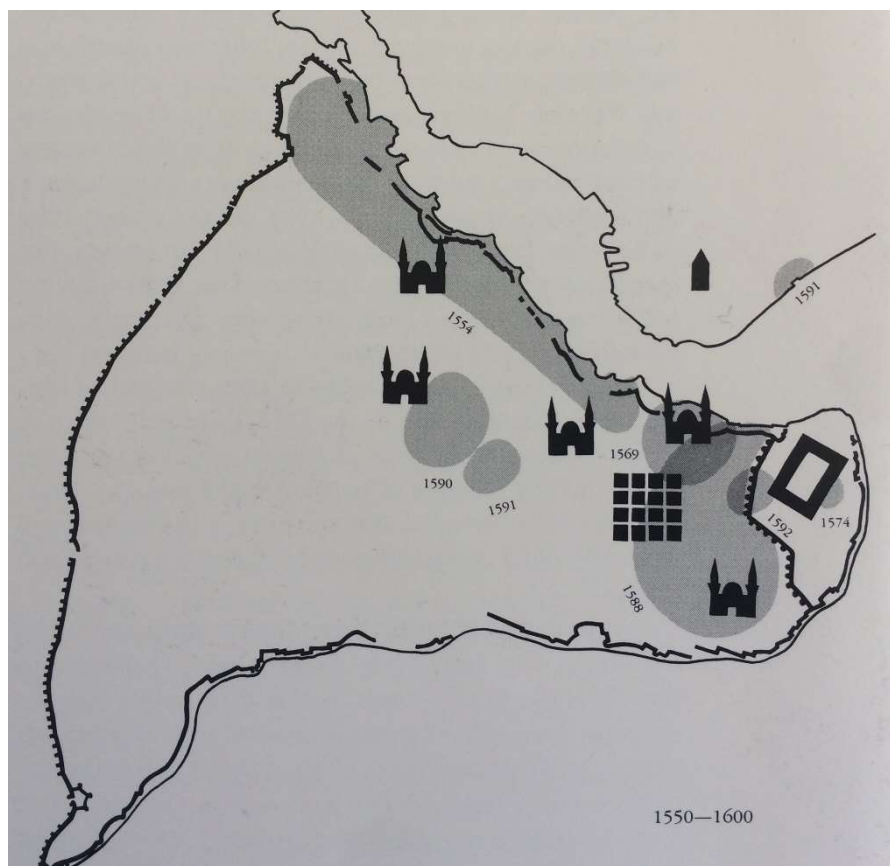


Descrição:

Este tapete de oração apresenta uma barra cujo padrão é semelhante ao da cercadura presente nos azulejos Iznik da Fig. 38 – ‘Cercadura de azulejos com enrolamento de folhas *saz* e flores’, pertencente ao Museu.

¹⁹¹ In ROXBURGH, 2005, p. 369.

Fig. 17 – Mapa com a indicação dos incêndios ocorridos em Constantinopla, de 1550 a 1600.¹⁹² Istambul foi afetada por diversos incêndios, sobretudo desde meados do século xv até meados do século xviii.



¹⁹² In ATASOY; RABY, 1994, p. 16.

Fig. 18 – ‘Tapete Kum Kapi.’

Istambul (?) / Paris (?), séculos XIX-XX, período otomano.

Teia, trama e felpa de seda, fio metálico dourado.

Dimensões: A. 227 x L. 139 cm

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Inv. n.º T95.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Carlos Azevedo

Descrição:

O tapete acima assemelha-se, quanto à sua estrutura e motivos ornamentais, aos painéis de azulejos Iznik do século XVI. A barra é decorada com arabescos *rumi* que se destacam sobre o fundo grená. Por seu turno, o campo é preenchido pelo mesmo padrão de motivos vegetalistas presente no painel azulejar de Iznik da Fig. 22 ('Painel de azulejo com padrão de folhas *saz* e flores'), pertencente ao Museu – palmetas com motivos *hatayi* e folhas *saz*.

Fig. 19 – Galeria do Oriente Islâmico do Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal.



Fig. 20 – Galeria do Oriente Islâmico do Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal.



Fig. 21 – ‘Painel de azulejos com enrolamentos de folhas e flores.’

Turquia, Iznik, meados do século XVI, período otomano.

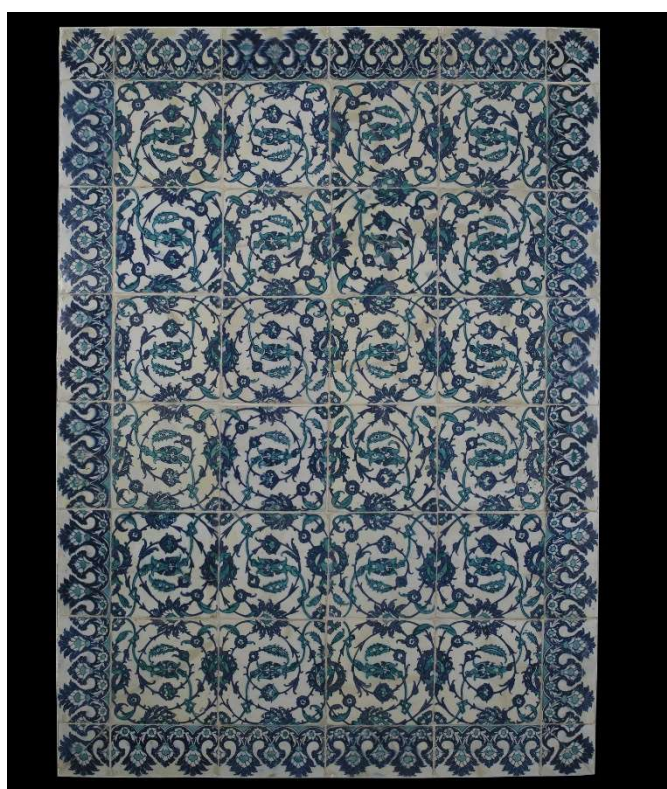
Cerâmica siliciosa pintada sob o vidrado.

Dimensões do painel: A. 177 x L. 127 cm

Proveniência: Coleção Spero

Data de incorporação: 1923

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Inv. n.º 1594.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Fig. 22 – ‘Painel de azulejo com padrão de folhas saz e flores.’

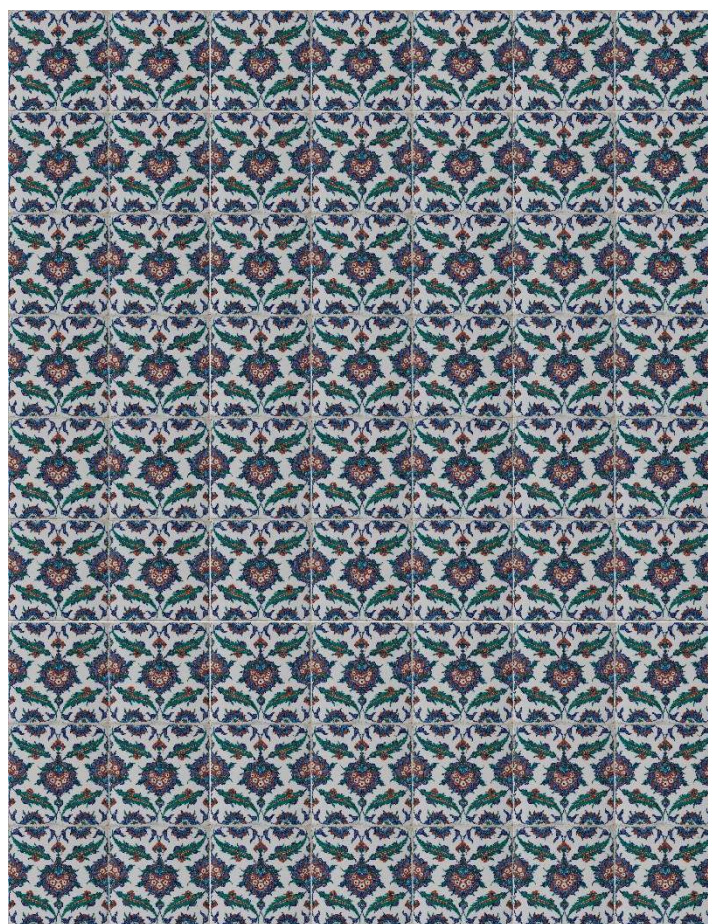
Turquia, Iznik, c. 1575-1590, período otomano.

Cerâmica siliciosa pintada sob o vidrado.

Dimensões do painel: A. 281,5 x L. 220 cm

Dimensões por unidade: C. 30,5 x L. 30,5 cm

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Inv. n.º 1663.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Fig. 23 – ‘Painel de azulejos com padrão floral e nuvens.’

Turquia, Iznik, c. 1575-1590, período otomano.

Cerâmica siliciosa pintada sob o vidrado.

Dimensões do painel: A. 201 x L. 124,5 cm

Dimensões por unidade: C. 24,8 x L. 24 cm

Data de incorporação: Adquirido em 1922

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Inv. n.º 1679.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Fig. 24 – ‘Azulejo de forma hexagonal.’

Turquia, Iznik, c. 1530-1550, período otomano.

Cerâmica siliciosa pintada sob o vidrado.

Dimensões do painel: A. 23 x L. 20,5 cm

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Inv. n.º 1645.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Fig. 25 – ‘Revestimento de chaminé.’

Turquia, Iznik, meados do século xvi, período otomano.

Cerâmica siliciosa pintada sob o vidrado.

Dimensões do painel: A. 172 x L. 77,5 cm

Proveniência: Coleção Spero

Data de incorporação: 1923

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Inv. n.º 1597.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Fig. 26 – ‘Friso de azulejos arqueado.’

Turquia, Iznik, c. 1575-1590, período otomano.

Cerâmica siliciosa pintada sob o vidrado.

Dimensões do painel: C. 190 x L. 52,5 cm

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Inv. n.º 1700.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Fig. 27 – ‘Azulejos com ameixoeiras ao luar.’

Turquia, Iznik, c. 1540-1545, período otomano.

Cerâmica siliciosa pintada sob o vidrado.

Dimensões do painel: C. 159 x L. 60 cm

Dimensões por unidade: C. 30 x L. 26 cm

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Inv. n.º 1641.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Fig. 28 – ‘Painel de azulejos em forma de tímpano.’

Turquia, Iznik, c. 1565-1573, período otomano.

Cerâmica siliciosa pintada sob o vidrado.

Dimensões do painel: C. 142 x A. 70,8 cm

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Inv. n.º 1598-A.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Fig. 29 – ‘Cinco cercaduras de azulejos em vermelho *bolus da Arménia*.’

Turquia, Iznik, c. 1565-1573, período otomano.

Cerâmica siliciosa pintada sob o vidrado.

Dimensões do painel: C. 139, 6 x L. 35,3 cm

Dimensões por unidade: C. 34,5 x L. 35,3 cm

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Inv. n.º 1688.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Fig. 30 – ‘Painel de azulejos com composição floral e vaso.’

Turquia, Iznik, c. 1591, período otomano.

Cerâmica siliciosa pintada sob o vidrado.

Dimensões do painel: A. 190 x L. 96 cm

Proveniência: Coleção do Sultão Hamid; Coleção da Família Imperial Alemã

Data de incorporação: 1928

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Inv. n.º 111.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Fig. 31 – ‘Painel de azulejos com cipreste ladeado de videiras.’

Turquia, Iznik, c. 1610-1620, período otomano.

Cerâmica siliciosa pintada sob o vidrado.

Dimensões do painel: A. 152 x L. 25,5 cm

Dimensões por unidade: A. 24,8 x L. 25,5 cm

Proveniência: Coleção Jeuniette

Data de incorporação: 1919

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Inv. n.º 1565-B.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Fig. 32 – ‘Painel de quatro azulejos com decoração floral.’

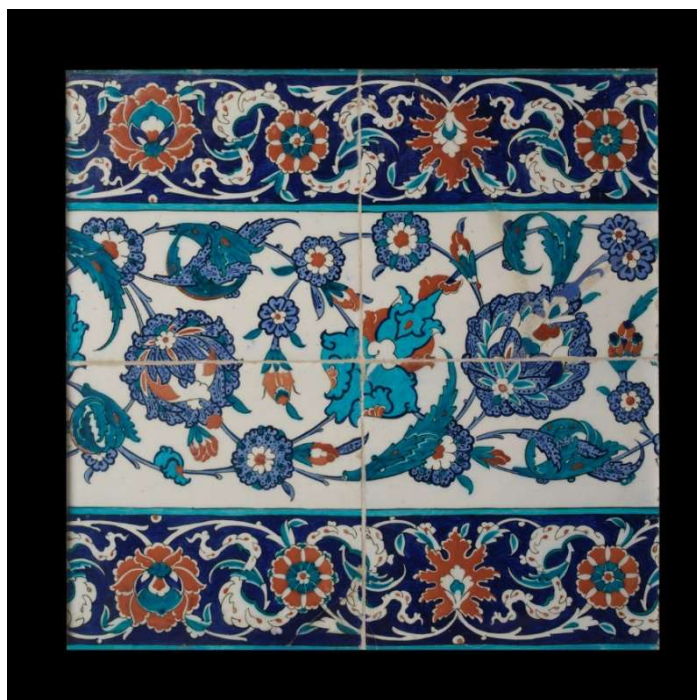
Turquia, Iznik, c. 1580, período otomano.

Cerâmica siliciosa pintada sob o vidrado.

Dimensões do painel: L. 48 x L. 48 cm

Dimensões por unidade: L. 24 x L. 24 cm

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Inv. n.º 1711.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Fig. 33 – ‘Cercadura de azulejos com enrolamentos de flores.’

Turquia, Iznik, c. 1565-1575, período otomano.

Cerâmica siliciosa pintada sob o vidrado.

Dimensões do painel: C. 102 x L. 10,5 cm

Dimensões por unidade: C. 25,5 x L. 10,5 cm

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Inv. n.º 1640.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Figs. 34 e 35 – ‘Cinco cercaduras de azulejos em vermelho *bolus da Arménia*.’

Turquia, Iznik, c. 1575-1590, período otomano.

Cerâmica siliciosa pintada sob o vidrado.

Dimensões dos painéis: C. 124 x L. 15 cm (Inv. n.º 1635) / C. 50,2 x L. 15 cm (Inv. n.º 1720)

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Invs. n.ºs 1635 e 1720 (respetivamente).



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Fig. 36 - 'Cinco cercaduras de azulejos em vermelho *bolus da Arménia*.'

Turquia, Iznik, c. 1565-1573, período otomano.

Cerâmica siliciosa pintada sob o vidrado.

Dimensões do painel: C. 122,5 x L. 12 cm

Dimensões por unidade: C. 24,5 x L. 12 cm

Proveniência: Aquisição da Coleção Jeuniette

Data de incorporação: 4/10/1919, em Paris

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Inv. n.º 1666-A.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Fig. 37 – ‘Cinco cercaduras de azulejos em vermelho *bolus da Arménia.*’

Turquia, Iznik, c. 1565-1575, período otomano.

Cerâmica siliciosa pintada sob o vidrado.

Dimensões do painel: C. 124 x L. 30 cm

Dimensões por unidade: C. 31 x L. 30 cm

Proveniência: Aquisição da Coleção Jeuniette

Data de incorporação: 4/10/1919, em Paris

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Inv. n.º 1666-B.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Fig. 38 – ‘Cercadura de azulejos com enrolamento de folhas saz e flores.’

Turquia, Iznik, c. 1580-1600, período otomano.

Cerâmica siliciosa pintada sob o vidrado.

Dimensões do painel: C. 139 x L. 9,2 cm

Dimensões por unidade: C. 27,8 x L. 9,2 cm

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Inv. n.º 1664.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Fig. 39 – ‘Cercadura de azulejos com padrão floral.’

Turquia, Iznik, c. 1580-1600, período otomano.

Cerâmica siliciosa pintada sob o vidrado.

Dimensões do painel: C. 125,5 x L. 17,9 cm

Dimensões por unidade: C. 25,1 x L. 17,9 cm

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Inv. n.º 1639.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Fig. 40 – ‘Cercadura de azulejos com arabescos *rumi*.’

Turquia, Iznik, século XVI, período otomano.

Cerâmica siliciosa pintada sob o vidro.

Dimensões do painel: C. 125 x L. 13,9 cm

Dimensões por unidade: C. 25 x L. 13,9 cm

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Inv. n.º 1613.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Margarida Ramalho

Fig. 41 – ‘Quatro azulejos com padrão floral simétrico.’

Turquia, Istambul (?), c. 1522-1544, período otomano.

Cerâmica siliciosa pintada sob o vidrado, técnica de corda seca.

Dimensões do painel: L. 54 x L. 54 cm

Dimensões por unidade: L. 27 x L. 27 cm

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Inv. n.º 1725.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Fig. 42 – ‘Painel de azulejos com enrolamentos de folhas e flores’ (Inv. n.º 1594) – pormenor. Indicação dos seis módulos de azulejos quadrangulares que compõem o campo central.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Fig. 43 – ‘Painel de azulejos com enrolamentos de folhas e flores’ (Inv. n.º 1594) – pormenor. Composição de cada módulo do campo central com respetiva organização de azulejos: módulo composto por dois azulejos diferentes, cada um gerando uma rotação de 180 graus.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Fig. 44 – ‘Painel de azulejos com padrão floral e nuvens’ (Inv. n.º 1679) – pormenor.
Indicação dos diversos módulos de azulejos quadrangulares que compõem o campo central.

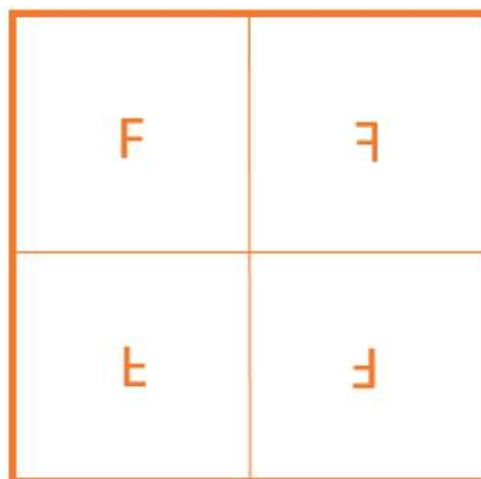


©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Fig. 45 – ‘Painel de azulejos com padrão floral e nuvens’ (Inv. n.º 1679) – pormenor. Composição de cada módulo completo do campo central com respetiva organização de azulejos: módulo composto por dois azulejos diferentes, cada um gerando uma rotação de 180 graus.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Figs. 46 e 47 – ‘Painel de azulejo com padrão de folhas saz e flores’ (Inv. n.º 1663) – pormenores.



Unidade azulejar – azulejo de formato quadrangular com a indicação do eixo de simetria.

Isometrias: reflexão.



Unidade que se repete dentro de cada azulejo.

Figs. 48 e 49 – ‘Revestimento de chaminé’ (Inv. n.º 1597) – pormenores.



Unidade azulejar – azulejo de formato trapezoidal com a indicação do eixo de simetria.
Isometrias: reflexão.



Unidade que se repete dentro deste azulejo.

©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Figs. 50 e 51 – ‘Cinco cercaduras de azulejos em vermelho *bolus da Arménia*’ (Inv. n.º 1720) – pormenores.



Unidade azulejar – azulejo de formato arqueado com a indicação do eixo de simetria.
Isometrias: reflexão.



Unidade que se repete dentro de cada azulejo.

©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Figs. 52 e 53 – ‘Cinco cercaduras de azulejos em vermelho *bolus da Arménia*’ (Inv. n.º 1666-A) – pormenores.



Unidade azulejar – azulejo de formato retangular com a indicação do eixo de simetria.
Isometrias: reflexão.



Unidade que se repete dentro de cada azulejo.

©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Figs. 54 e 55 – ‘Cercadura de azulejos com enrolamento de folhas saz e flores’ (Inv. n.º 1664) – pormenores.



Unidade azulejar – azulejo de formato retangular com a indicação do eixo de simetria.
Isometrias: reflexão.



Unidade que se repete dentro de cada azulejo.

©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Figs. 56, 57 e 58 – ‘Friso de azulejos arqueado’ (Inv. n.º 1700) – pormenores.



Unidade azulejar – azulejo de formato trapezoidal com a indicação do eixo de simetria.

Isometrias: reflexão.

Unidade que se repete dentro de cada azulejo.



Divisão de cada azulejo trapezoidal em quatro partes. Os dois quartos superiores têm a mesma dimensão e apresentam reflexão entre si. O mesmo sucede com os dois quartos inferiores, que apresentam reflexão entre si e a mesma dimensão.

©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Figs. 59, 60 e 61 – ‘Painel de azulejos com enrolamentos de folhas e flores’ (Inv. n.º 1594) – pormenores.



Unidade azulejar da cercadura – azulejo de formato retangular com a indicação do eixo de simetria.

Isometrias: reflexão e translação.



Unidade que se repete dentro de cada azulejo.

Repetição da unidade ao longo da unidade azulejar.

©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Figs. 62, 63 e 64 – ‘Cinco cercaduras de azulejos em vermelho *bolus da Arménia*’ (Inv. n.º 1666-B) – pormenores.



Unidade azulejar – azulejo de formato retangular com a indicação do eixo de simetria.
Isometrias: reflexão e translação.



Unidade que se repete dentro de cada azulejo.
Repetição da unidade ao longo da unidade azulejar.

©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Figs. 65, 66 e 67 – ‘Cercadura de azulejos com padrão floral’ (Inv. n.º 1639) – pormenores.



Unidade azulejar – azulejo de formato retangular com a indicação do eixo de simetria.
Isometrias: reflexão e translação.



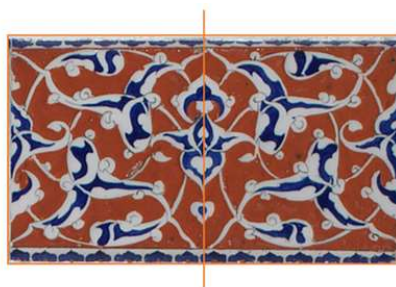
Unidade que se repete dentro de cada azulejo.
Repetição da unidade ao longo da unidade azulejar.

©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

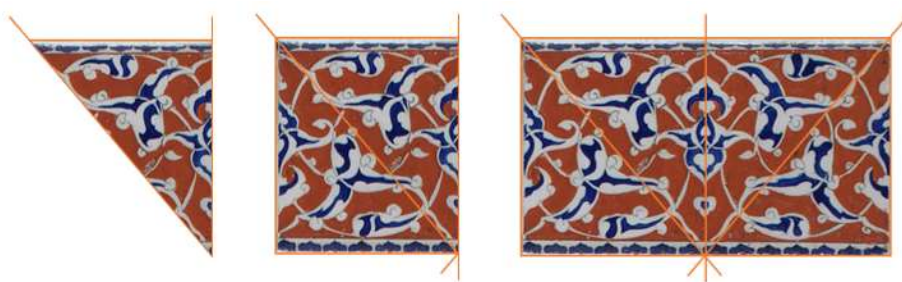
Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Figs. 68, 69, 70 e 71 – ‘Cinco cercaduras de azulejos em vermelho *bolus da Arménia*’ (Inv. n.º 1635) – pormenores.



Unidade azulejar – azulejo de formato retangular com a indicação do eixo de simetria.
Isometrias: reflexão e rotação (desenho).



Unidade que se repete dentro de cada azulejo.

Metade de cada azulejo – diagonal que funciona como eixo de rotação de 180 graus (desenho).

Repetição da unidade ao longo do azulejo, com indicação das duas diagonais que funcionam como eixo de rotação de 180 graus.

©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

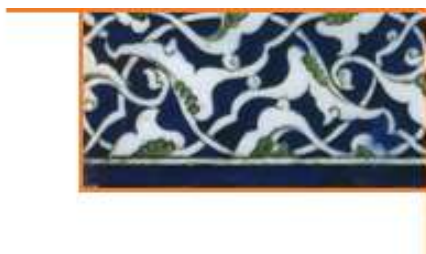
Figs. 72 e 73 – ‘Cercadura de azulejos com arabescos *rumi*’ (Inv. n.º 1613) – pormenores.



Unidade azulejar – azulejo de formato retangular com a indicação dos 2 eixos de simetria.

Isometrias: reflexão e rotação.

Composição de cada unidade azulejar com respetiva organização de isometrias.



Unidade a partir da qual toda a composição é criada, através da reflexão e da rotação de 180 graus.

©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Margarida Ramalho

Figs. 74, 75 e 76 – ‘Azulejo de forma hexagonal’ (Inv. n.º 1645) – pormenores.



Unidade azulejar – azulejo de formato hexagonal com a indicação dos 3 eixos de simetria.

Isometrias: reflexão e rotação.



Indicação da unidade que gira num movimento de rotação de 120 graus.

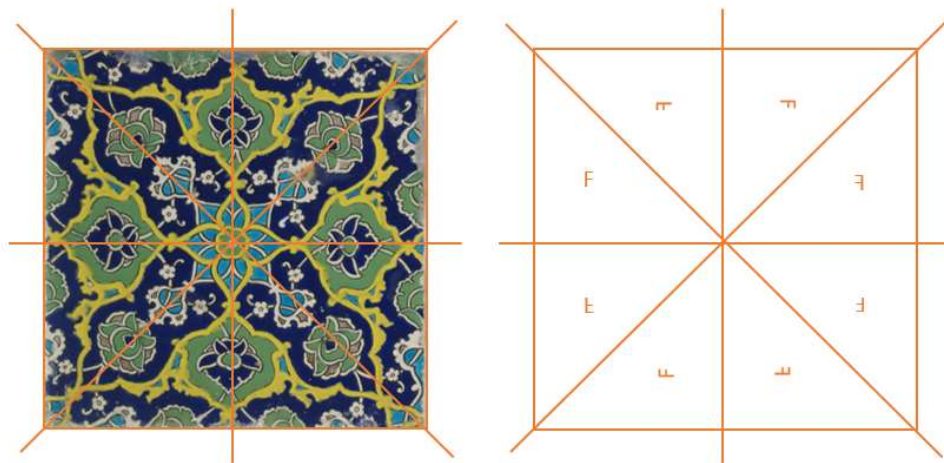
Unidade a partir da qual toda a composição é criada.

©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Figs. 77 e 78 – ‘Quatro azulejos com padrão floral simétrico’ (Inv. n.º 1725) – pormenores.



Unidade azulejar – azulejo de formato quadrangular com a indicação dos 4 eixos de simetria.

Isometrias: reflexão e rotação.

Composição de cada unidade azulejar com respetiva organização de isometrias.



Unidade a partir da qual toda a composição é criada, através da reflexão e da rotação de 90 graus.

©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Fig. 79 – ‘Painel de azulejos com medalhões e cartuchos.’

Turquia, Iznik, c. 1527-1528, período otomano.

Cerâmica siliciosa pintada sob o vidrado.

Dimensões do painel: C. 48 x L. 18,6 cm

Dimensões por unidade: C. 24,3 x 18,6 cm

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Inv. n.º 1615.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Fig. 80 – ‘Azulejo em forma de arco com uma moldura em relevo.’

Turquia, Iznik, século XVI, período otomano.

Cerâmica siliciosa com decoração de «corda seca».

Dimensões do painel: A. 24 x L. 20,3 cm

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Inv. n.º 1622.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Carlos Azevedo

Fig. 81 – ‘Cercadura de azulejos com composição simétrica de tulipas.’

Turquia, Iznik, c. 1561-1563, período otomano.

Cerâmica siliciosa pintada sob o vidrado.

Dimensões do painel: C. 97 x L. 15 cm

Dimensões por unidade: C. 32 x L. 15 cm

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Inv. n.º 1701.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Fig. 82 – ‘Azulejo com motivos arabescos em torno do motivo *hatayi* central.’

Turquia, Iznik, c. 1561-1563, período otomano.

Cerâmica siliciosa pintada sob o vidrado transparente.

Dimensões do painel: C. 50 x L. 24,5 cm

Dimensões por unidade: C. 25 x L. 24,5 cm

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Inv. n.º 1685.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Fig. 83 – ‘Enrolamentos de flores com motivos *hatayi* e folhas *saz*.’

Turquia, Iznik, c. 1565-1573, período otomano.

Cerâmica siliciosa pintada sob o vidrado.

Dimensões do painel: C. 138,2 x L. 31,3 cm

Dimensões por unidade: C. 34,8 x 31,3 cm

Proveniência: Coleção Manzi

Data de incorporação: Adquirido em 1919

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Inv. n.º 1602.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Abreu Nunes

Fig. 84 – ‘Painel de azulejos com repetição de medalhões.’

Turquia, Iznik, c. 1580, período otomano.

Cerâmica siliciosa pintada sob o vidrado.

Dimensões do painel: A. 123 x L. 48 cm

Dimensões por unidade: C. 24,6 x L. 24 cm

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Inv. n.º 1709.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Fig. 85 – ‘Azulejo de um canto esquerdo de um arco.’

Turquia, Iznik, c. 1570-1580, período otomano.

Cerâmica siliciosa pintada sob o vidrado.

Dimensões do painel: A. 27,2 x L. 17,3 cm

Proveniência: Aquisição da Coleção Jeuniette

Data de incorporação: 4/10/1919, em Paris

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Inv. n.º 1581.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Carlos Azevedo

Fig. 86 – Par de alfices.¹⁹³

Turquia, Iznik, c. 1570-1580, período otomano.

Cerâmica siliciosa pintada sob o vidrado.

A. 57,6 x L. 29,4 cm

Musée du Louvre (Département des Arts de l'Islam), Paris, França. Inv. n.º 3919-56/57.



Descrição:

«Os nichos de parede utilizados como armários recuados eram comuns nos interiores Otomanos, tanto religiosos como seculares. [...] As suas paredes laterais eram geralmente revestidas de azulejos quadrados. Os arcos polilobados, decorados e pontiagudos feitos de estuque, mármore, madeira ou, neste caso, azulejo eram colocados à frente da abertura. [...] As flores, crescendo a partir dos cantos dos lobos e oscilando em direção ao lado interior do arco, representam o gosto visual Otomano contemporâneo, e devem ter sido desenhadas para condizer com os restantes azulejos do edifício para o qual foram projetados.» (ROXBURGH, 2005, p. 460)

¹⁹³ In ROXBURGH, 2005, p. 348.

Fig. 87 – ‘Painel decorativo arquitetônico de azulejos.’

Turquia, Iznik, c. 1570-1580, período otomano.

Cerâmica siliciosa pintada sob o vidro.

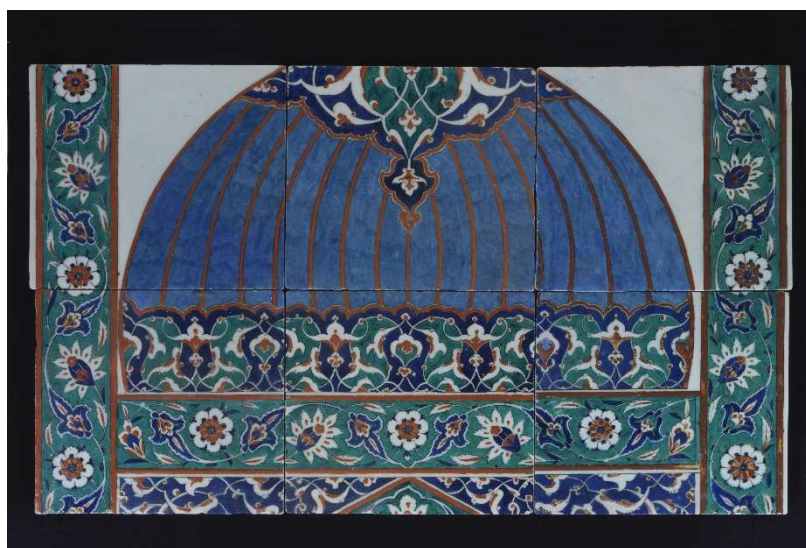
Dimensões do painel: C. 102,5 x L. 61,5 cm

Dimensões por unidade: C. 34,2 x L. 30,8 cm

Proveniência: Aquisição de Vitali Fransès Frères

Data de incorporação: 15/05/1922, em Paris

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Inv. n.º 1632.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Fig. 88 – Reconstrução de um painel de azulejos Iznik da Coleção de Arte Islâmica do Museu Benaki. Atenas, Grécia.¹⁹⁴

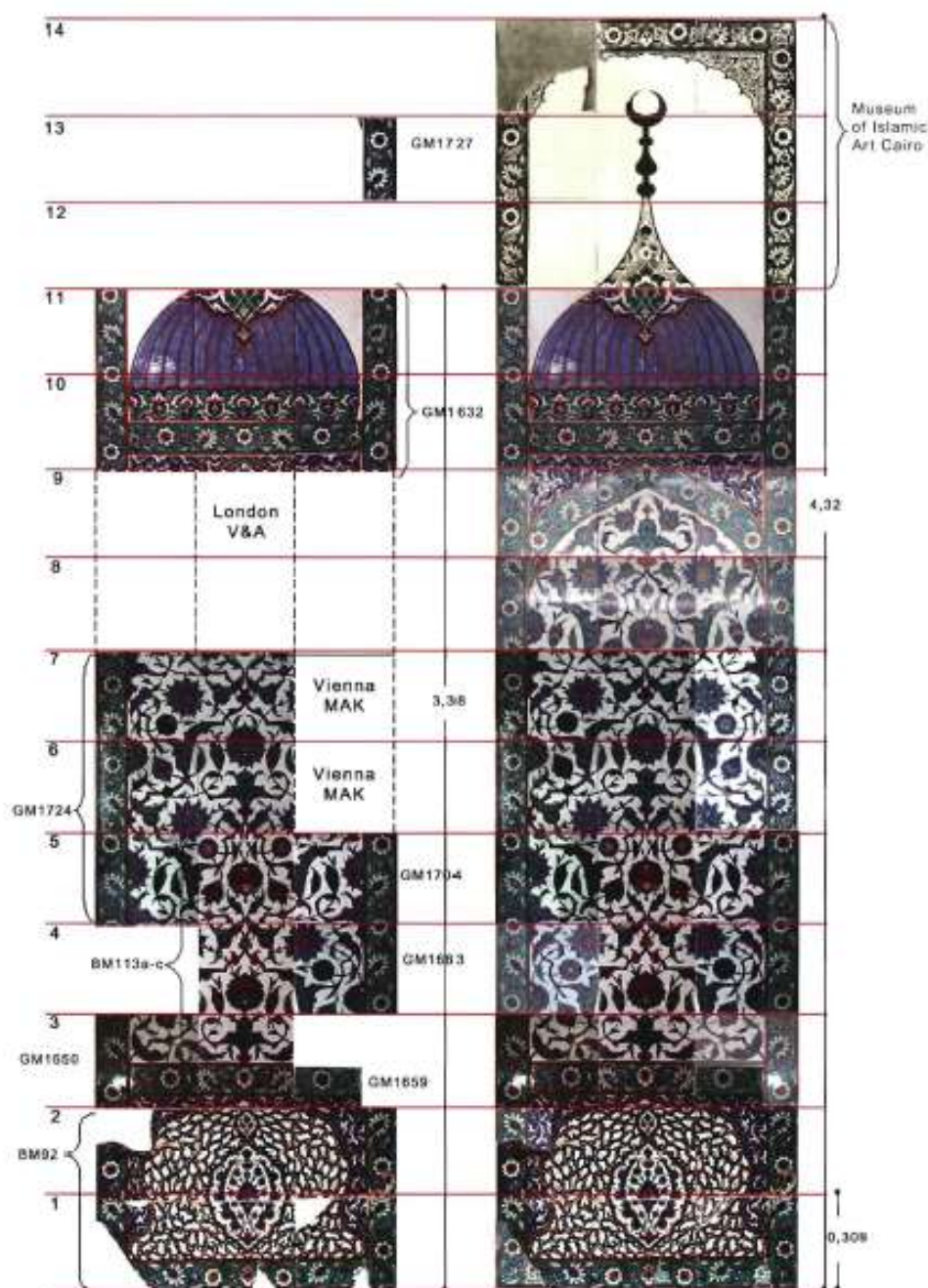


Fig. 5. The reconstruction of the panel: (a) available tiles, and (b) proposal for a maximal reconstruction.

¹⁹⁴ In DOGANI; GALANOU, 2004, p. 163.

Fig. 89 – ‘Azulejos de cercadura com motivo circular *çintamani*.’

Turquia, Iznik, c. 1561-1563, período otomano.

Cerâmica siliciosa pintada sob o vidrado.

Dimensões do painel: C. 114 x L. 12 cm

Dimensões por unidade: C. 28,5 x L. 12 cm

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Inv. n.º 1680.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Fig. 90 – ‘Medalhões ogivais com motivos *hatayi*.’

Turquia, Iznik, c. 1565-1573, período otomano.

Cerâmica siliciosa pintada sob o vidrado.

Dimensões do painel: A. 120,5 x L. 37 cm

Dimensões por unidade: C. 36,2 x L. 17,7 cm

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Invs. n.ºs 1633-1634-1691-1692.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Fig. 91 – ‘Azulejo de canto com arabescos *rumi*.’

Turquia, Iznik, c. 1571-1586, período otomano.

Cerâmica siliciosa pintada sob o vidrado.

Dimensões do painel: C. 25 x L. 23,5 cm

Proveniência: Aquisição da Coleção Jeuniette

Data de incorporação: 4/10/1919, em Paris

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Inv. n.º 1580.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Carlos Azevedo

Fig. 92 – ‘Retrato do Sultão Maomé II.’¹⁹⁵

Atribuído a Shiblizade Ahmed. Turquia, Istambul, c. 1480, período otomano.

Tinta sobre papel.

A. 39 x L. 27 cm

Topkapi Saray Müzesi, Istambul, Turquia. Inv. n.º H.2153, fol. 10a.



¹⁹⁵ Imagem retirada do *website* da Wikipedia. Disponível em:
https://en.wikipedia.org/wiki/Mehmed_the_Conqueror [acedido em 9/3/2021].

Fig. 93 - Hagia Sophia (*Ayasofya*). Turquia, Istambul, construção original em 532-537.¹⁹⁶



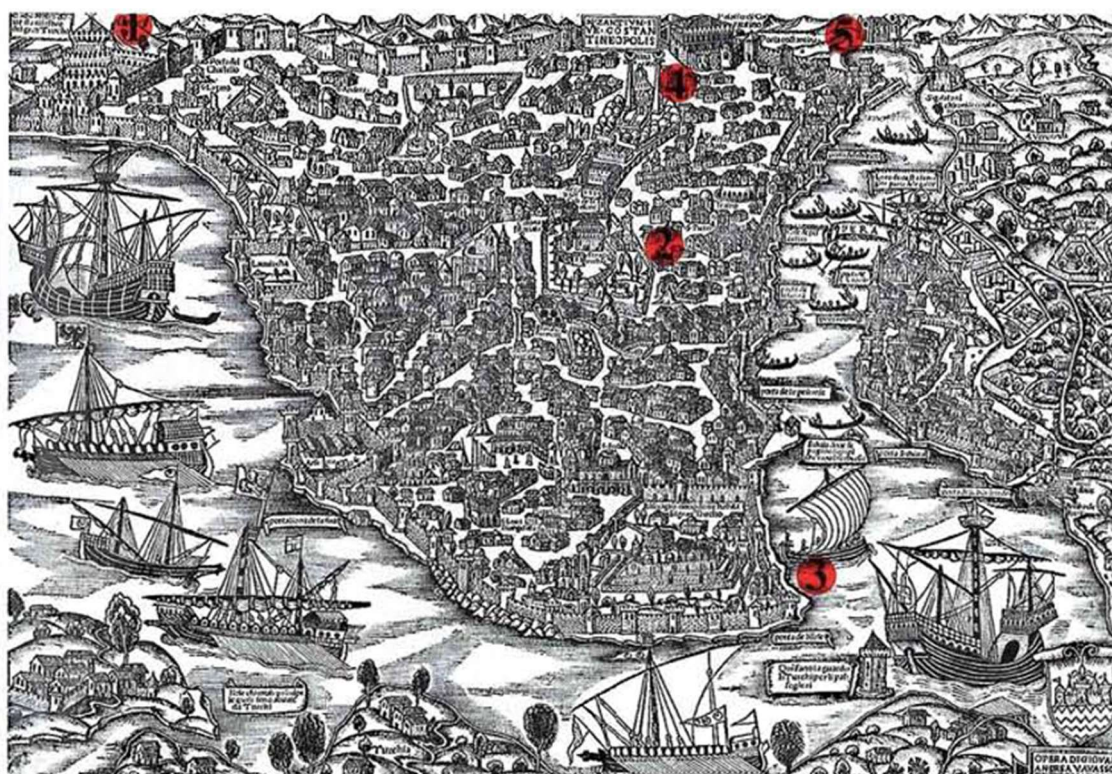
¹⁹⁶ Imagem retirada do *website* da Getty Images. Disponível em:
<https://www.gettyimages.pt/search/2/image?phrase=hagia+sophia> [acedido em 9/3/2021].

Fig. 94 – Vista de Constantinopla (c. 1479), designado ‘Byzantium sive Constantineopolis.’¹⁹⁷

Giovanni Andrea Vavassore. Itália, Veneza, c. 1520-1530.

Xilogravura.

Germanisches Nationalmuseum, Nuremberga, Alemanha.

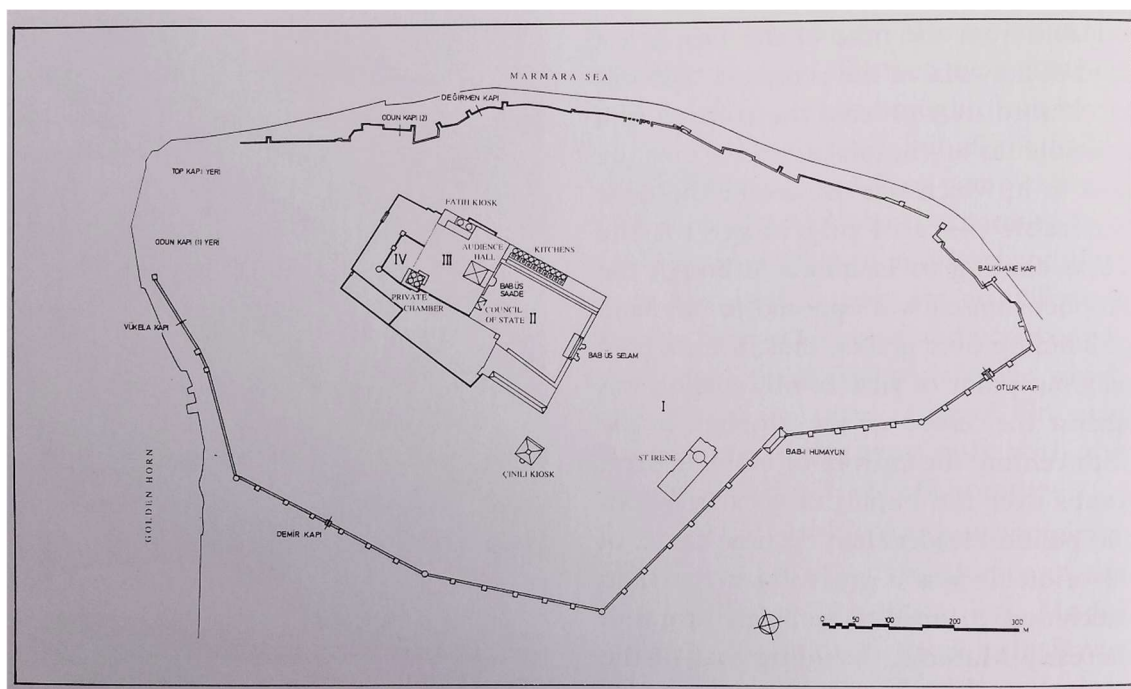


Legenda:

- 1 – Fortaleza de Yedikule
- 2 – Antigo palácio imperial (*Eski Saray*)
- 3 – Novo palácio imperial (Palácio de Topkapi/*Topkapi Sarayı*)
- 4 – Complexo da mesquita de Maomé II (*Fatih Camii*)
- 5 – Mausoléu de Abu Ayyub al-Ansari (*Eyüp Ensari*)

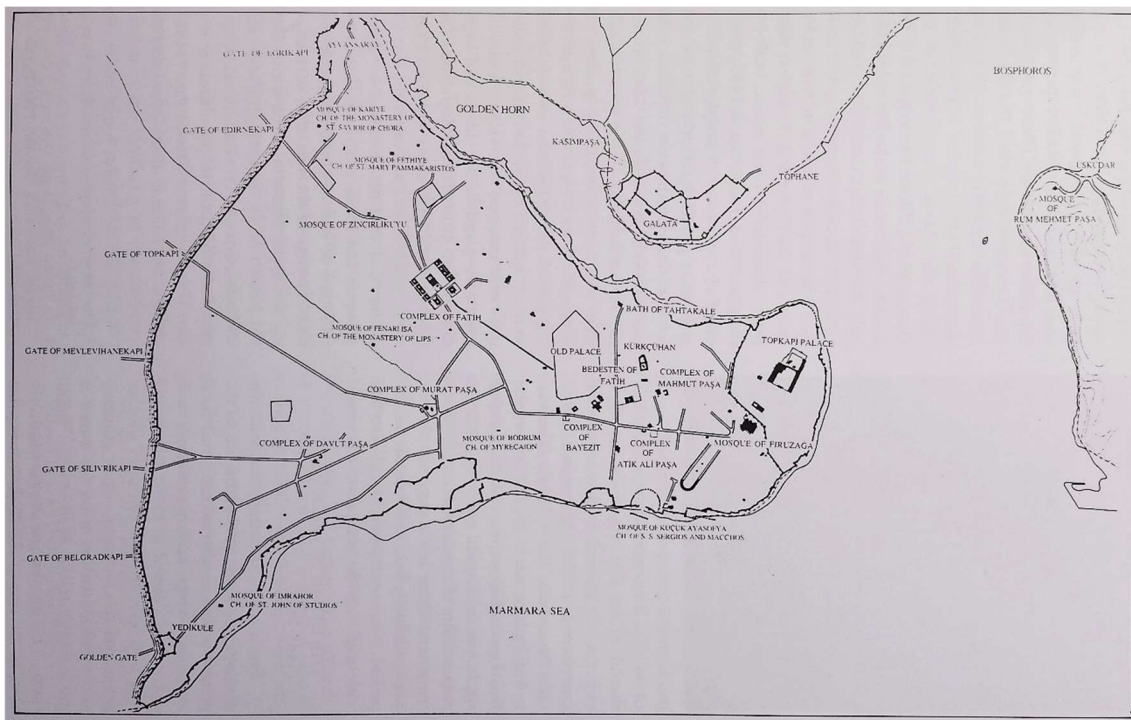
¹⁹⁷ In NECIPOGLU, 2005, p. 83.

Fig. 95 – Planta do Palácio de Topkapi durante o reinado de Maomé II (r. 1444-46, 1451-1481).¹⁹⁸



¹⁹⁸ In KUBAN, 1996, p. 220.

Fig. 96 – Plano da cidade de Constantinopla, de 1453 a 1520 (correspondente aos reinados dos Sultões Maomé II, Bajazeto II e Selim I).¹⁹⁹



¹⁹⁹ *In* KUBAN, 1996, p. 239.

Fig. 97 – Detalhe que possivelmente representa Mimar Sinan, à esquerda, preparando a sepultura do Sultão Solimão I.²⁰⁰

Nakkaş Osman, 1579.

Tārīkh-i Sulṭān Sulaymān. Chester Beatty Library, Dublin, Irlanda.

T. 413, fol. 115v.



²⁰⁰ Imagem retirada do *website* da Wikipedia. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Sinan> [acedido em 20/6/2021].

Fig. 98 – Mesquita de Selim II (*Selimiye Camii*) – Turquia, Edirne, 1568-1575, e estátua dedicada a Mimar Koca Sinan.²⁰¹



²⁰¹ Imagem retirada do *website* da Wikipedia. Disponível em:
https://en.wikipedia.org/wiki/Selimiye_Mosque,_Edirne [acedido em 12/3/2021].

Fig. 99 – ‘Retrato do Sultão Solimão I.’²⁰²

Círculo de Ticiano (*Tiziano Vecellio*). Itália, Veneza (?), c. 1530-1540.

Óleo sobre tela.

A. 99 x L. 85 cm

Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Vienna, Austria. Inv. n.º GG 2429.



²⁰² Imagem retirada do *website* da Wikipedia. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Suleiman_the_Magnificent#/media/File:EmperorSuleiman.jpg [acedido em 15/3/2021].

Fig. 100 – ‘Solimão montando a cavalo numa procissão cerimonial para as preces de sexta-feira.’²⁰³

Peter Coeck van Aelst, Gravura de *Les mœurs et fachons des Turcs*, 1553.

C. 87,3 x L. 35,2 cm

Biblioteca Nacional de França, Paris, França.



²⁰³ In DENNY, 2004a, p. 101.

Fig. 101 – Mapa das diferentes fases de expansão do Império Otomano.²⁰⁴



²⁰⁴ Imagem retirada do *website* da Encyclopaedia Britannica. Disponível em: <https://www.britannica.com/place/Ottoman-Empire> [acedido em 15/3/2021].

Fig. 102 – Pintura: ‘Coffee Table.’²⁰⁵

Osman Hamdi Bey, 1879.

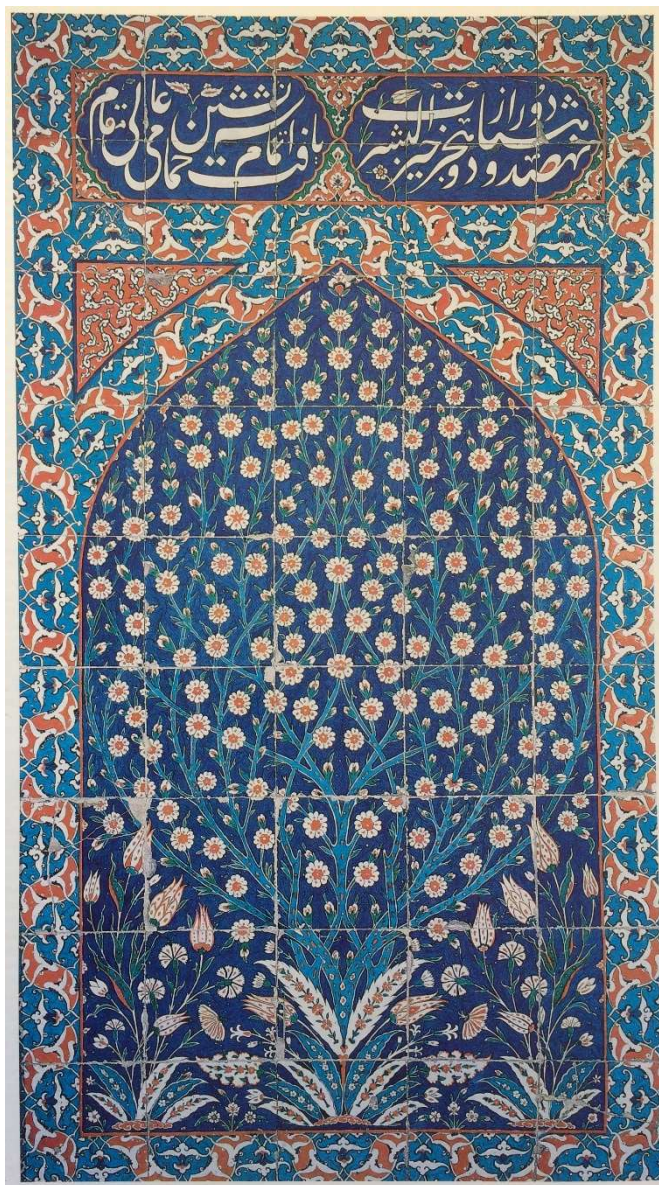
Óleo sobre tela.



²⁰⁵ Imagem retirada do *website* da Wikipedia. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Osman_Hamdi_Bey_-_Kahve_Oca%C4%9F%C4%B1_\(2B_low_resolution\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Osman_Hamdi_Bey_-_Kahve_Oca%C4%9F%C4%B1_(2B_low_resolution).jpg) [acedido em 16/3/2021].

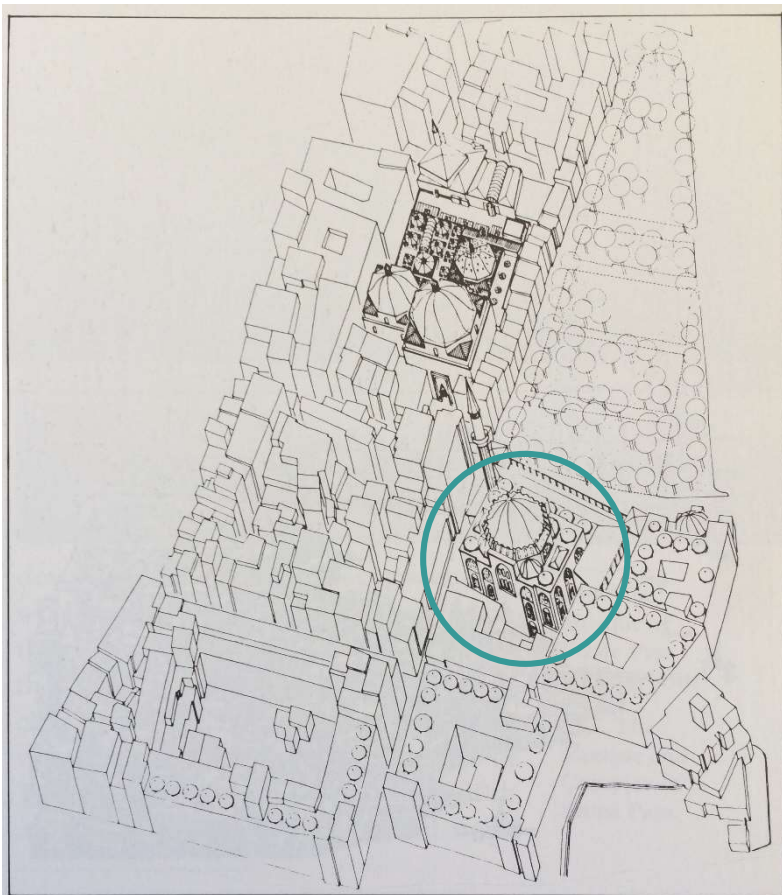
Fig. 103 – Painel de azulejos.²⁰⁶

Painel pertencente ao Harém do Palácio de Topkapi. Restauro no reinado de Murade III, 1574-75, período otomano. Turquia, Istambul.



²⁰⁶ In ROGERS; WARD, 1988, p. 215.

Fig. 104 – A mesquita de Rüstem Paxá e a sua envolvente urbanística.²⁰⁷



²⁰⁷ In KUBAN, 1996, p. 273.

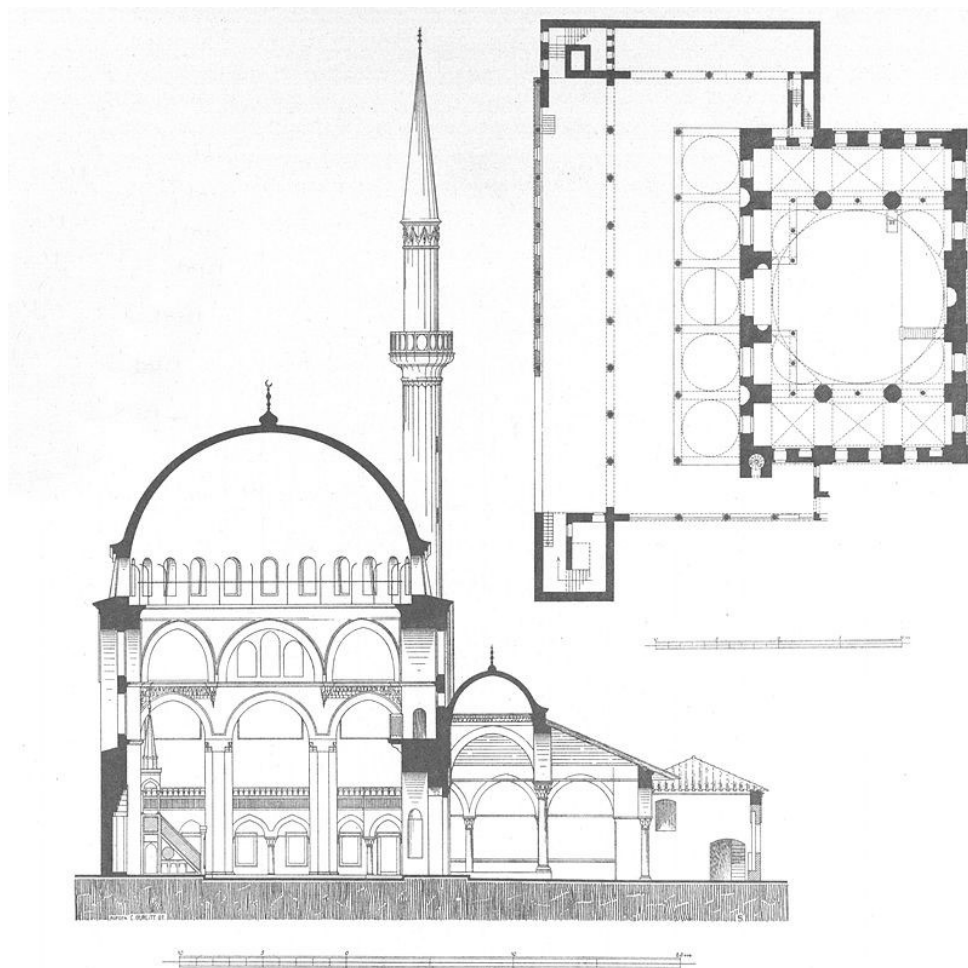
Fig. 105 – Mesquita de Rüstem Paxá – vista do exterior.²⁰⁸
Turquia, Istambul, 1561-1563.



²⁰⁸ In GOODWIN, 1971, p. 213.

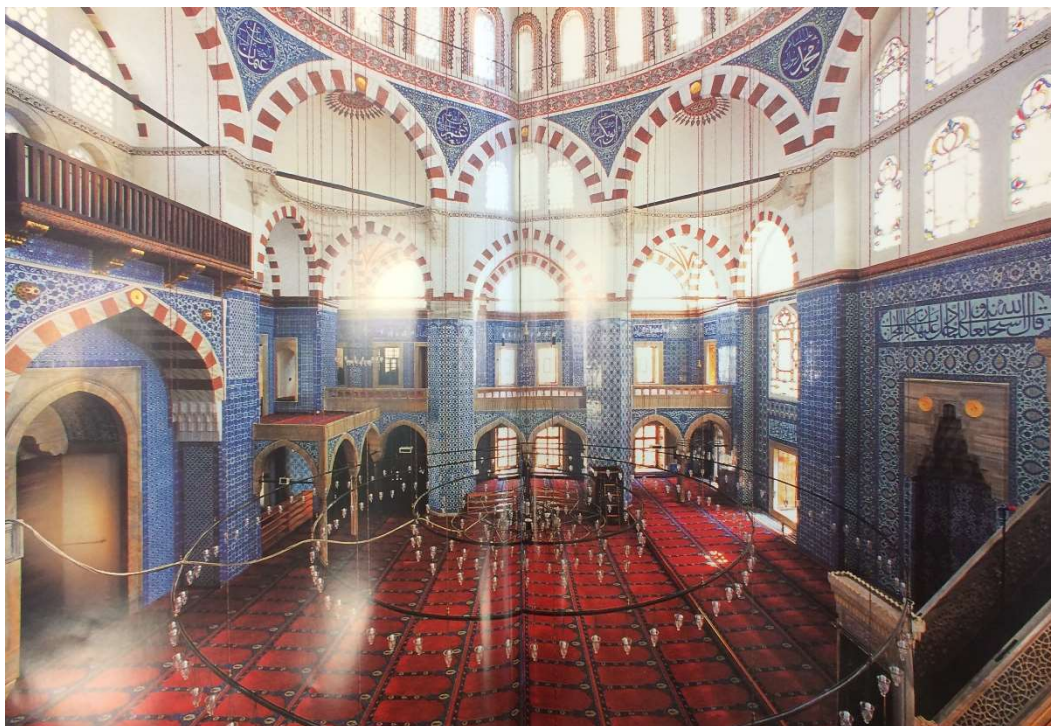
Fig. 106 – Planta e corte transversal da mesquita de Rüstem Paxá.²⁰⁹

Publicado pelo arquiteto e historiador de arte Cornelius Gurlitt em 1912.



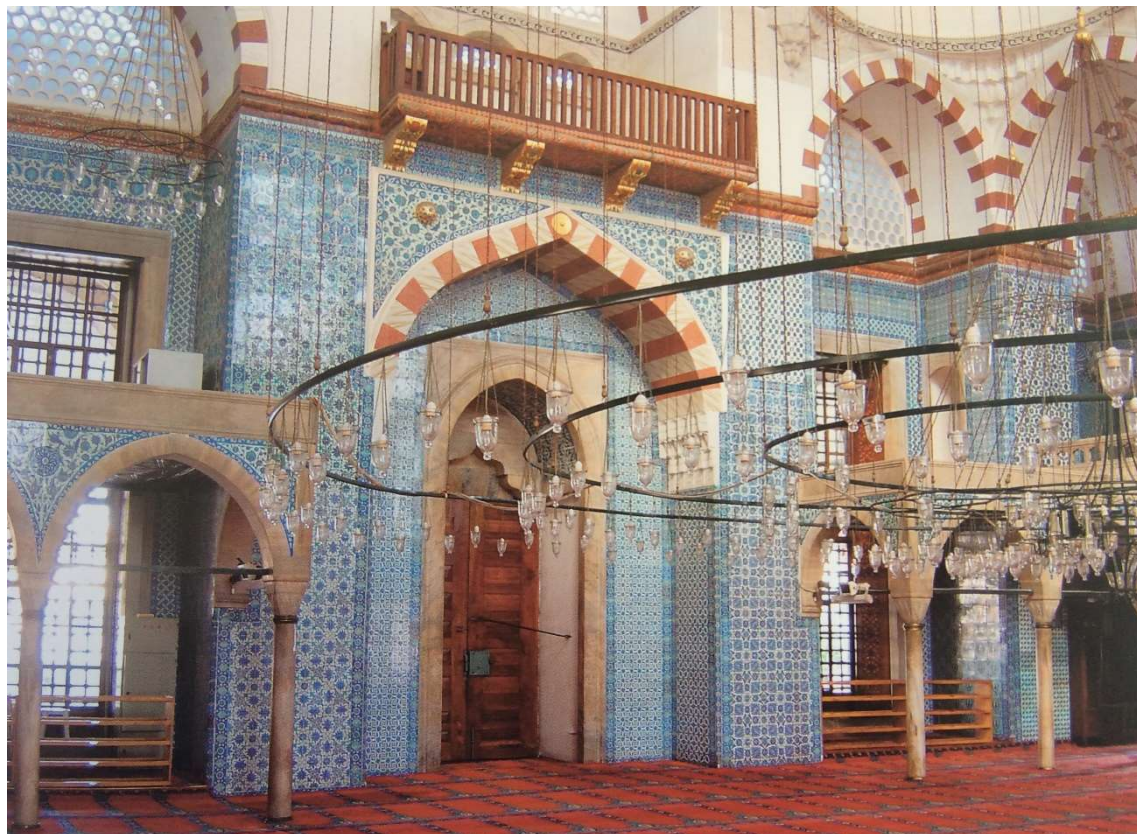
²⁰⁹ Imagem retirada do *website* da Wikipedia. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/R%C3%BCstem_Pasha_Mosque [acedido em 17/3/2021].

Fig. 107 – Mesquita de Rüstam Paxá – vista do interior.²¹⁰



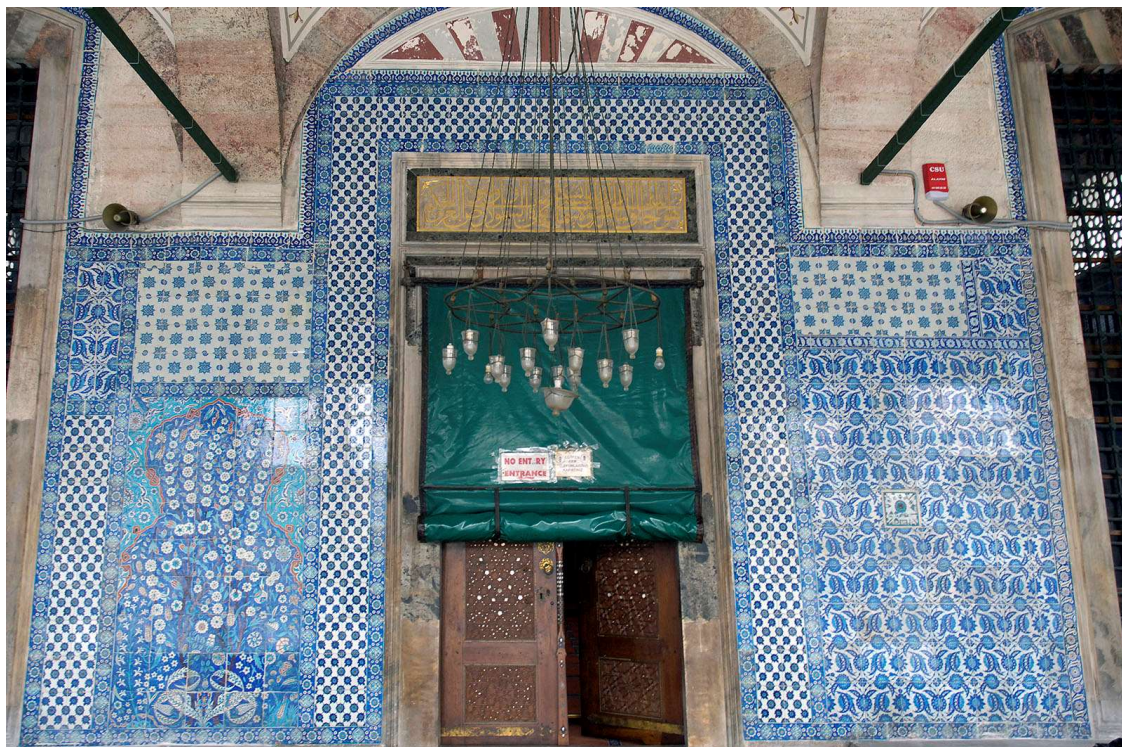
²¹⁰ In DENNY, 2004a, pp. 92-93.

Fig. 108 – Mesquita de Rüstem Paxá – vista do interior da entrada principal do edifício.²¹¹



²¹¹ *In* HITZEL; JACOTIN, 2005, p. 33.

Fig. 109 – Mesquita de Rüstem Paxá – vista da fachada do edifício, entrada principal.²¹²



²¹² Imagem retirada do *website* da Wikimedia Commons. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Istanbul_ramble_1272.jpg [acedido em 18/3/2021].

Fig. 110 – Painel de azulejos pertencente ao Museu Benaki, Atenas, Grécia. Inv. n.º 102.²¹³

Turquia, Iznik, ca. 1560.



Fig. 7. Tiles made for the mosque of Rüstem Pasha Mosque in Istanbul, Iznik, ca. 1560. Athens, Benaki Museum, inv. no. 102.

²¹³ In DENNY, 2004b, p. 153.

Fig. 111 – ‘Retrato do Sultão Selim II.’²¹⁴

Haydar Reis. Turquia, Istambul, c. 1570-1590.

Aguarela sobre papel.

A. 44,2 x L. 85 cm

Aga Khan Museum, Toronto, Canadá.



²¹⁴ Imagem retirada do *website* do Aga Khan Museum. Disponível em: <https://www.agakhanmuseum.org/collection/artifact/portrait-sultan-selim-ii-akm219> [acedido em 19/3/2021].

Fig. 112 – Mesquita de Sokollu Mehmed Paxá (*Sokollu Mehmed Paşa Külliyesi Camii*).²¹⁵

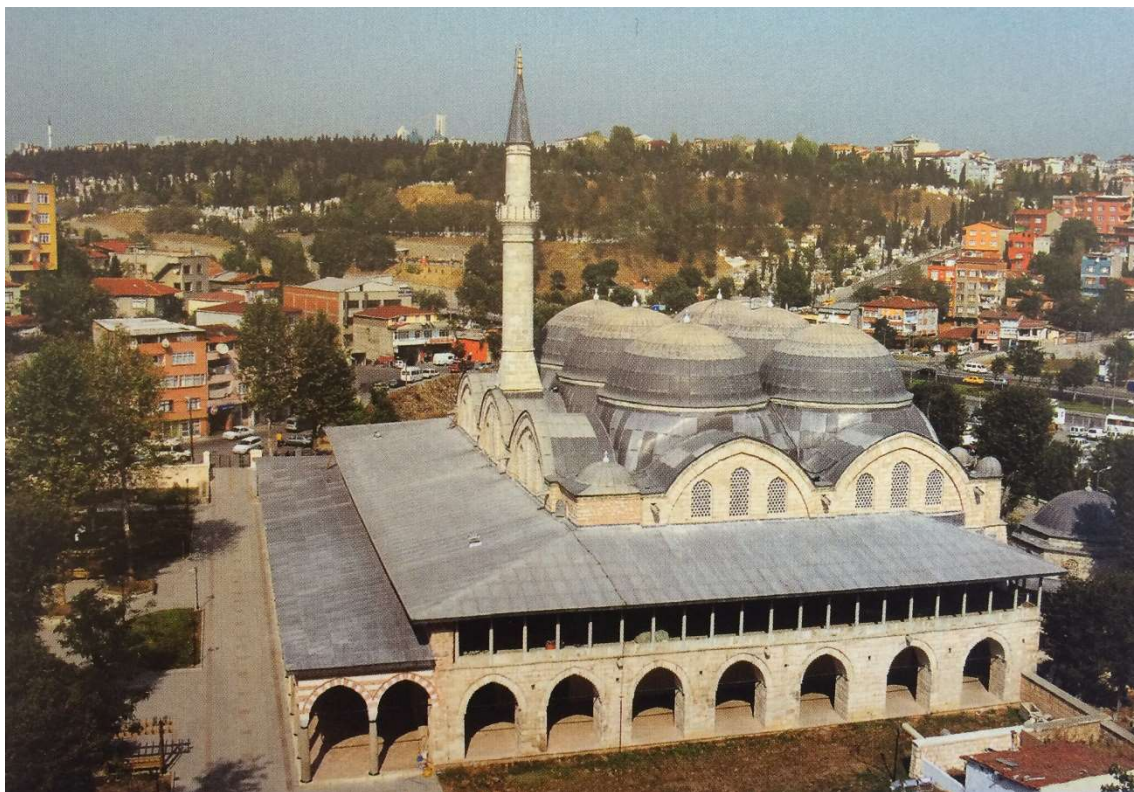
Turquia, Istambul, 1571-1572.



²¹⁵ Imagem retirada do *website* da Getty Images. Disponível em: <https://www.gettyimages.pt/detail/foto/the-sokollu-mehmed-pasha-mosque-in-fatih-district-imagem-royalty-free/1226072242?adppopup=true> [acedido em 19/3/2021].

Fig. 113 - Mesquita de Piyale Paxá – vista do exterior.²¹⁶

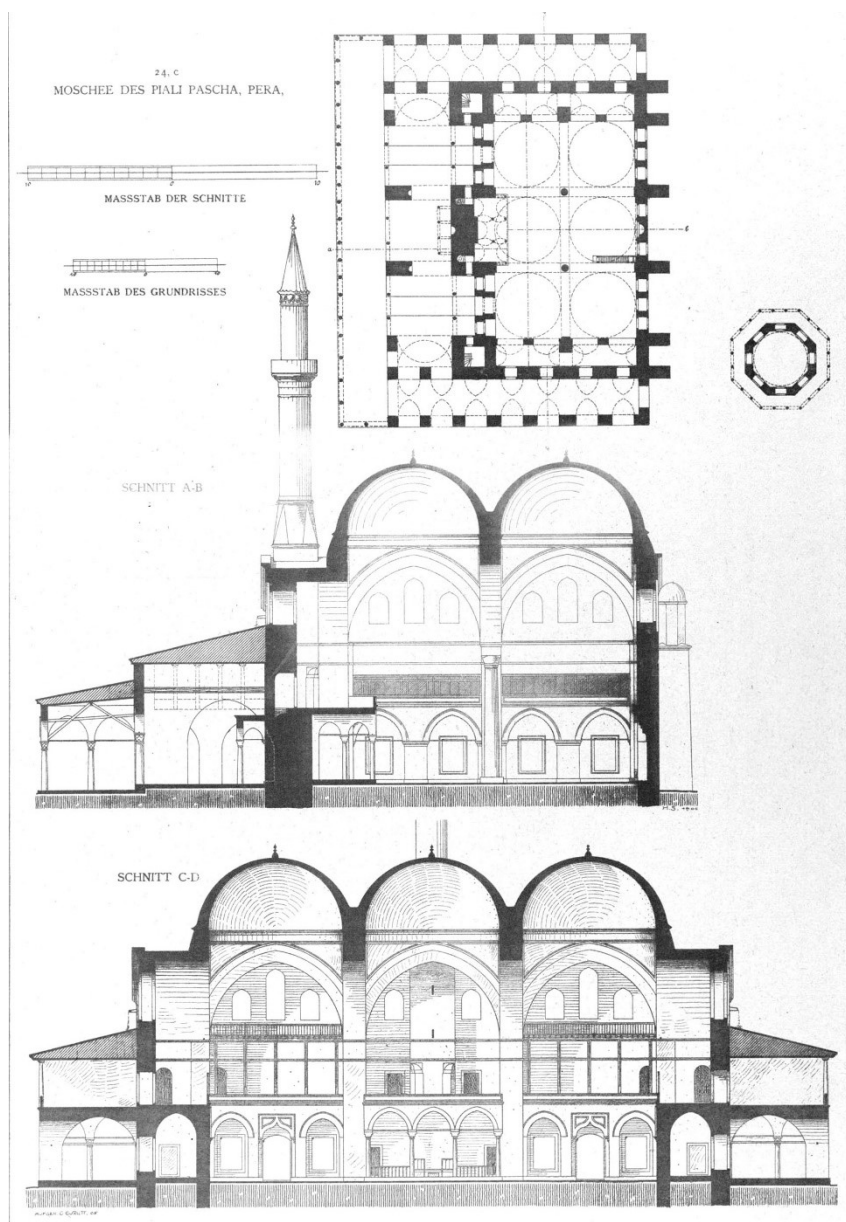
Turquia, Istambul, 1565-1573.



²¹⁶ In MAKARIOU, 2012, p. 347.

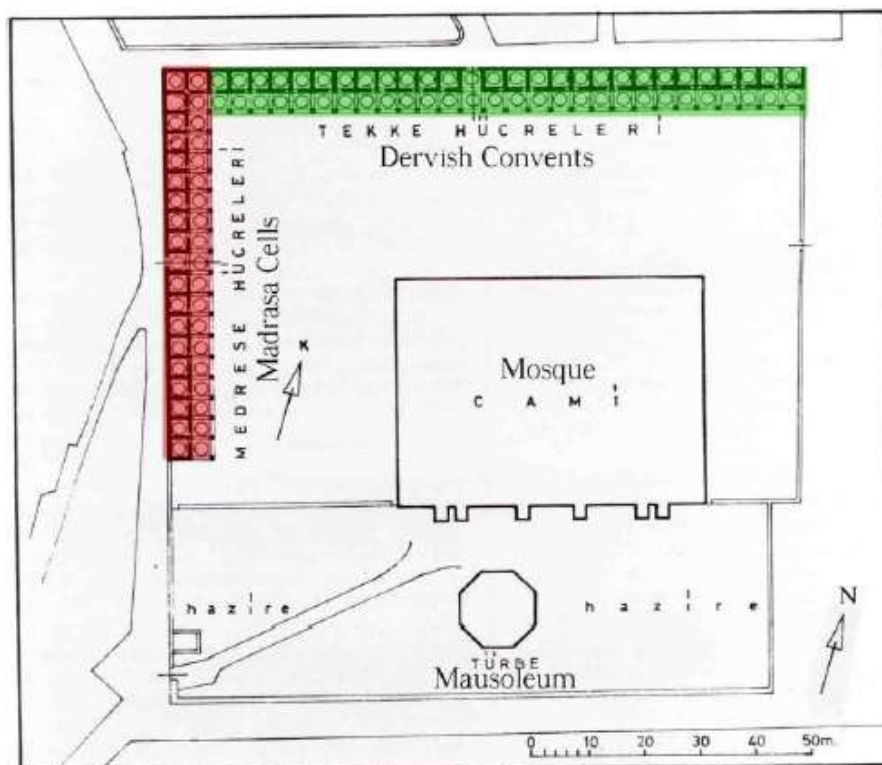
Fig. 114 – Planta e cortes da mesquita de Piyale Paxá.²¹⁷

Publicado pelo arquiteto e historiador de arte Cornelius Gurlitt em 1912.



²¹⁷ Imagem retirada do *website* da Wikipedia. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Piyale_Pasha_Mosque [acedido em 22/3/2021].

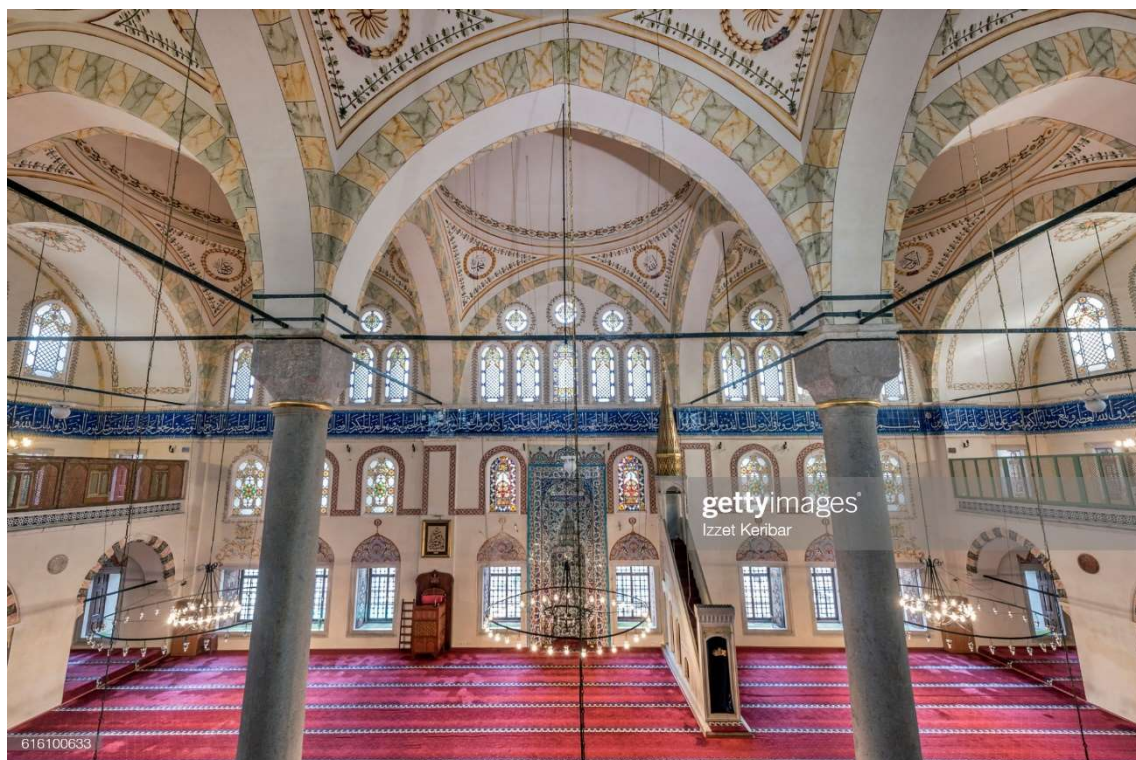
Fig. 115 – Reconstrução hipotética do complexo de Piyale Paxá.²¹⁸



²¹⁸ In KATIPOGLU, 2007, p. 132.

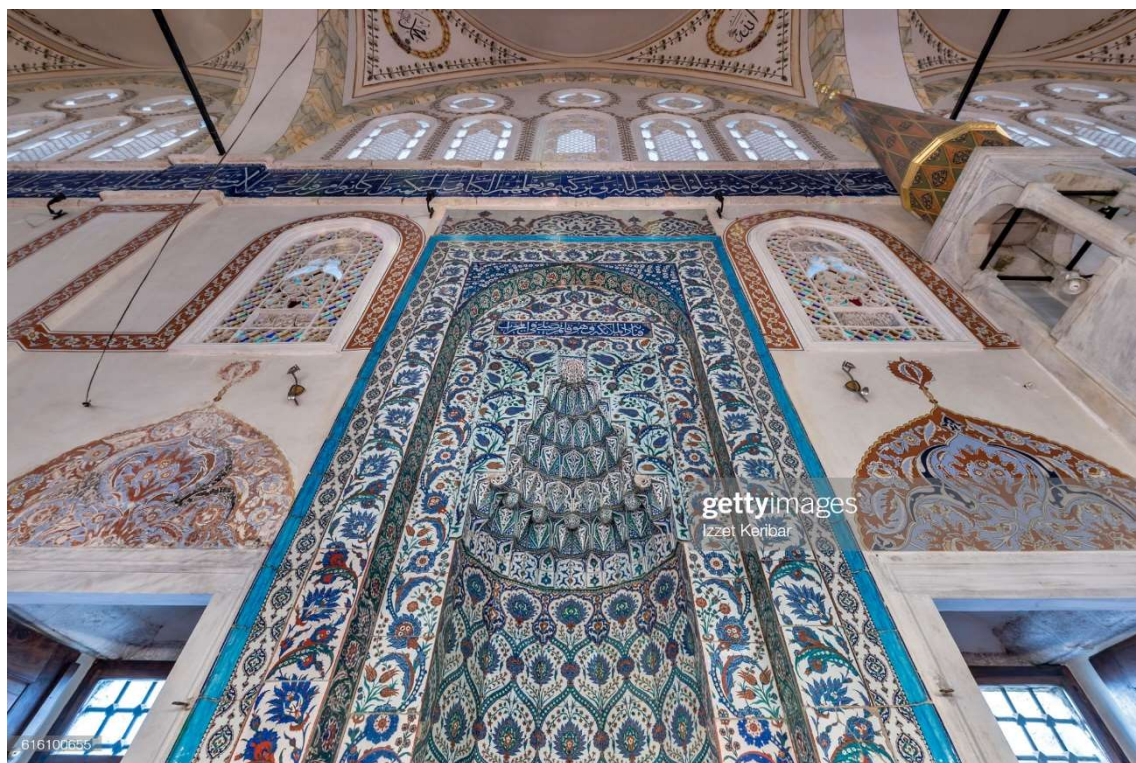
Fig. 116 – Mesquita de Piyale Paxá – vista do interior.²¹⁹

É possível observar o painel azulejar com a inscrição de uma passagem do Alcorão que decora a parede da sala de orações, assim como o *mihrab*, igualmente revestido de azulejos Iznik.



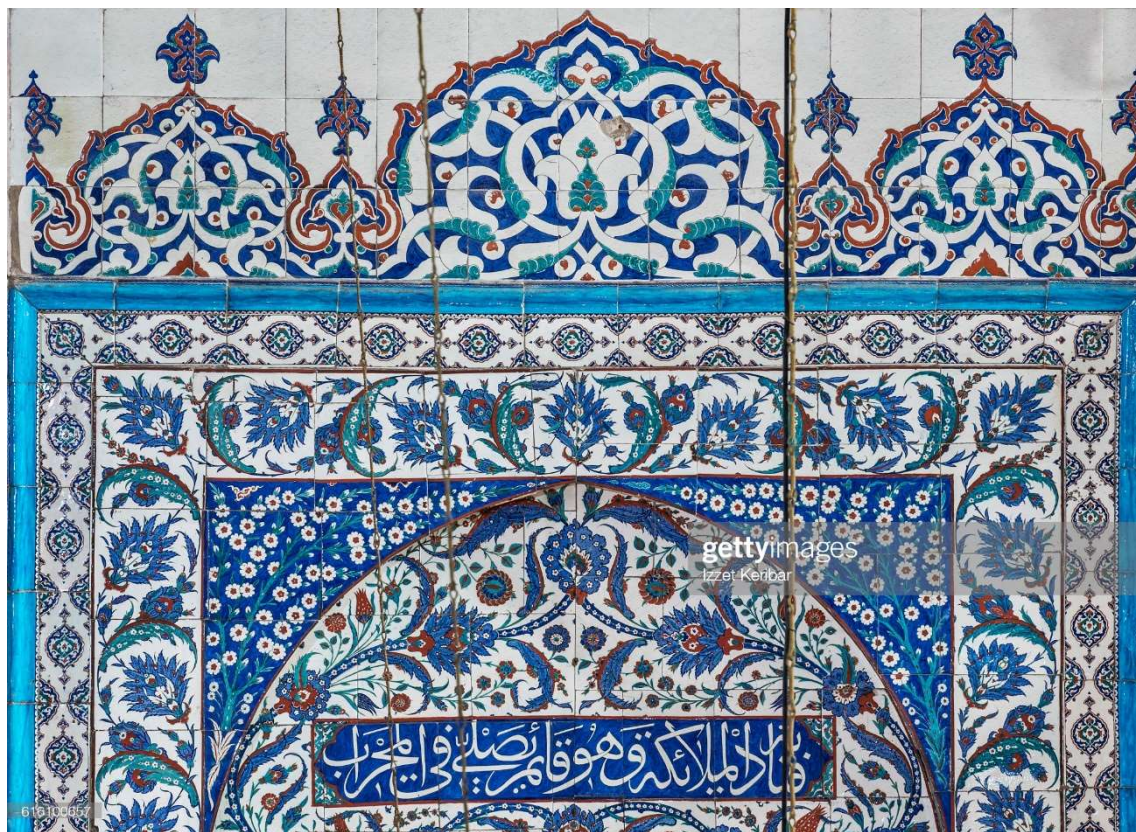
²¹⁹ Imagem retirada do website da Getty Images. Disponível em: <https://www.gettyimages.pt/fotos/piyale?phrase=piyale&sort=best#license> [acedido em 22/3/2021].

Fig. 117 – Mesquita de Piyale Paxá – vista do *mihrab*.²²⁰



²²⁰ Imagem retirada do website da Getty Images. Disponível em: <https://www.gettyimages.pt/fotos/piyale?phrase=piyale&sort=best#license> [acedido em 22/3/2021].

Fig. 118 – Mesquita de Piyale Paxá – vista do registo superior do *mihrab*.²²¹



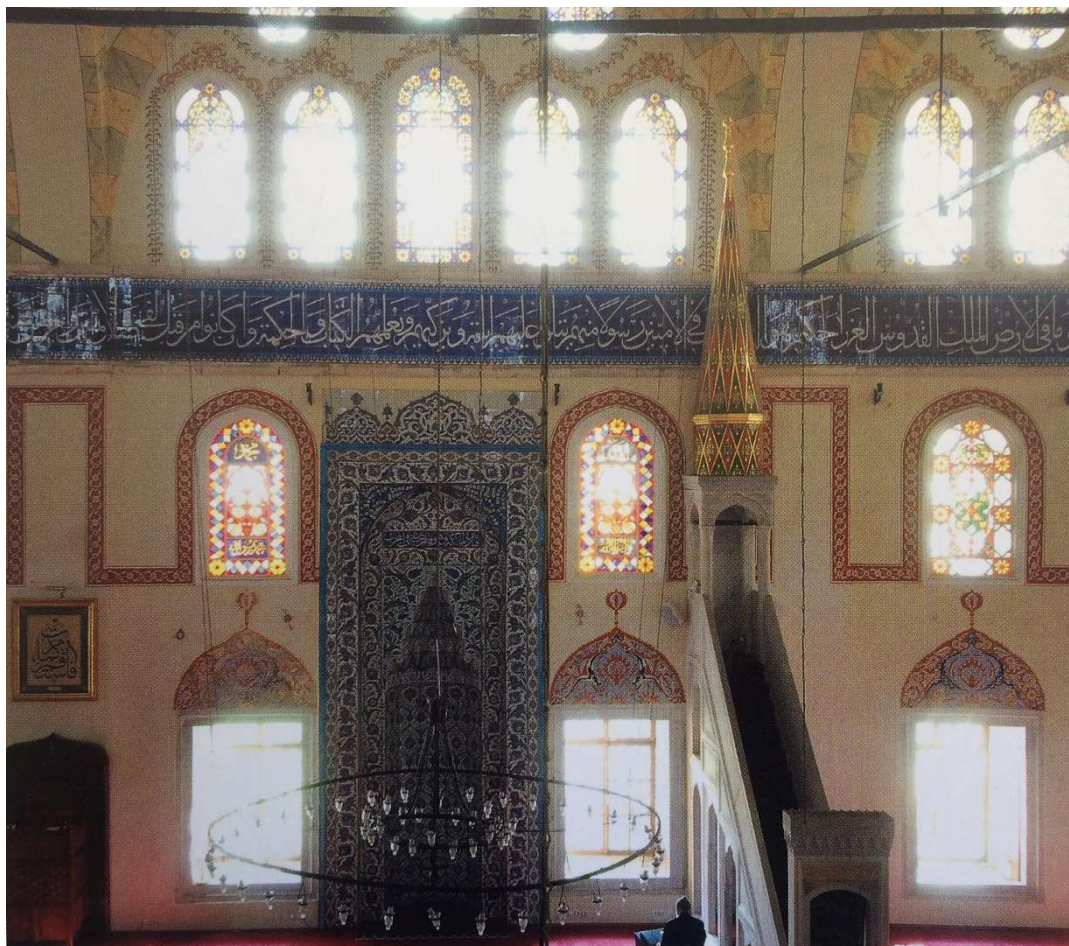
²²¹ Imagem retirada do website da Getty Images. Disponível em: <https://www.gettyimages.pt/fotos/piyale?phrase=piyale&sort=best#license> [acedido em 22/3/2021].

Fig. 119 – Mesquita de Piyale Paxá – pormenor dos azulejos Iznik do *mihrab*.²²²



²²² Imagem retirada do *website* da Getty Images. Disponível em: <https://www.gettyimages.pt/fotos/piyale?phrase=piyale&sort=best#license> [acedido em 22/3/2021].

Fig. 120 – Mesquita de Piyale Paxá – vista da parede *qibla*.²²³



²²³ In MAKARIOU, 2012, p. 348.

Fig. 121 – Mesquita de Selim II (*Selimiye Camii*), em Edirne – interior.²²⁴
Turquia, Edirne, 1568-1575.



²²⁴ Imagem retirada do *website* da Getty Images. Disponível em:
<https://www.gettyimages.pt/fotos/selimiye-tiles?phrase=selimiye%20tiles&sort=best#license> [acedido em 22/3/2021].

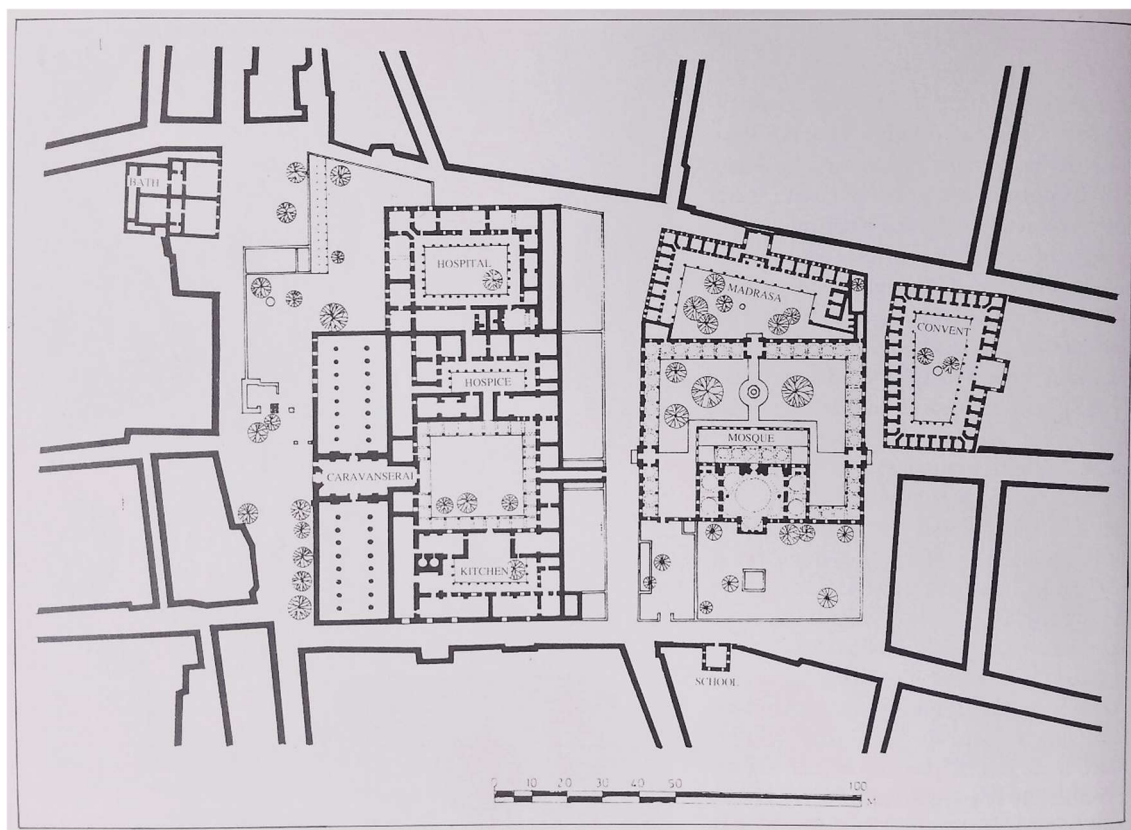
Fig. 122 – Mausoléu de Selim II – pormenor do pórtico de entrada.²²⁵
Turquia, Istambul, Hagia Sophia, concluído em 1577.



²²⁵ Imagem retirada do *website* da Getty Images. Disponível em:
<https://www.gettyimages.pt/fotos/selim-ii-tomb?phrase=selim%20ii%20tomb&sort=best#license>
[acedido em 22/3/2021].

Fig. 123 – A mesquita e o complexo de Atik Valide.²²⁶

Turquia, Istambul (Uscudar), 1571-1586.



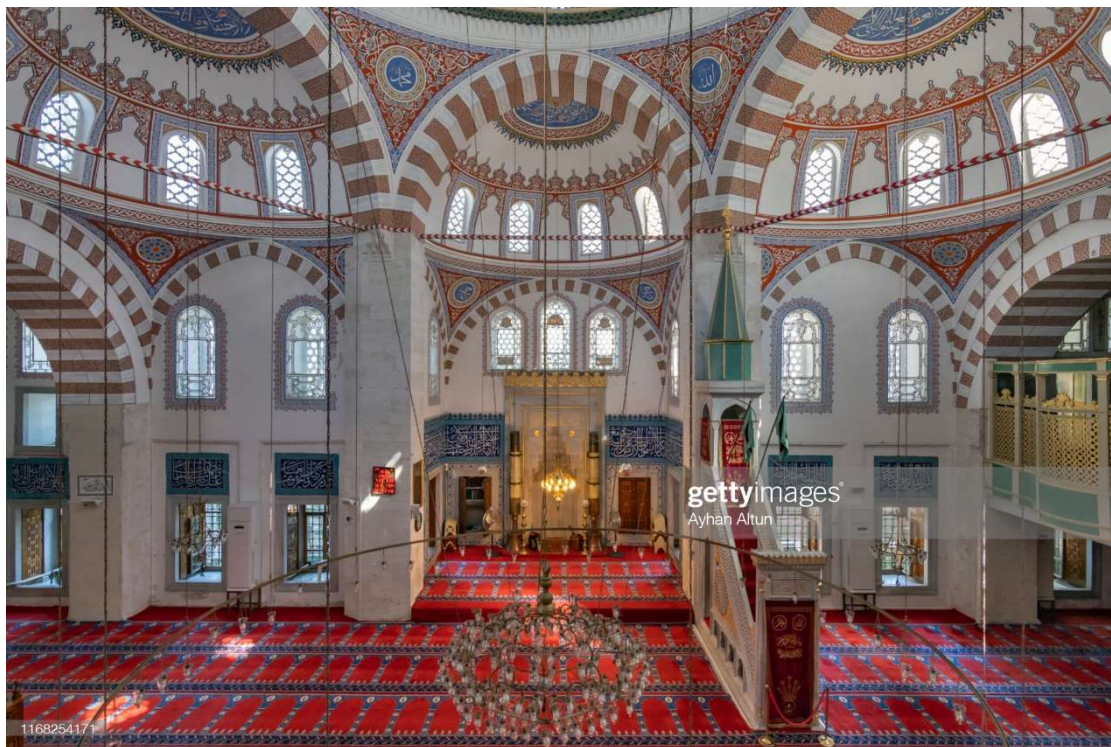
²²⁶ In KUBAN, 1996, p. 276.

Fig. 124 – Mesquita de Atik Valide – vista do exterior.²²⁷



²²⁷ Imagem retirada do *website* da Getty Images. Disponível em: <https://www.gettyimages.pt/fotos/atik-valide?phrase=atik%20valide&sort=best#license> [acedido em 27/3/2021].

Fig. 125 – Mesquita de Atik Valide – vista do interior.²²⁸



²²⁸ Imagem retirada do *website* da Getty Images. Disponível em: <https://www.gettyimages.pt/fotos/atik-valide?phrase=atik%20valide&sort=best#license> [acedido em 27/3/2021].

Fig. 126 - Mesquita de Atik Valide – vista do *mihrab*.²²⁹



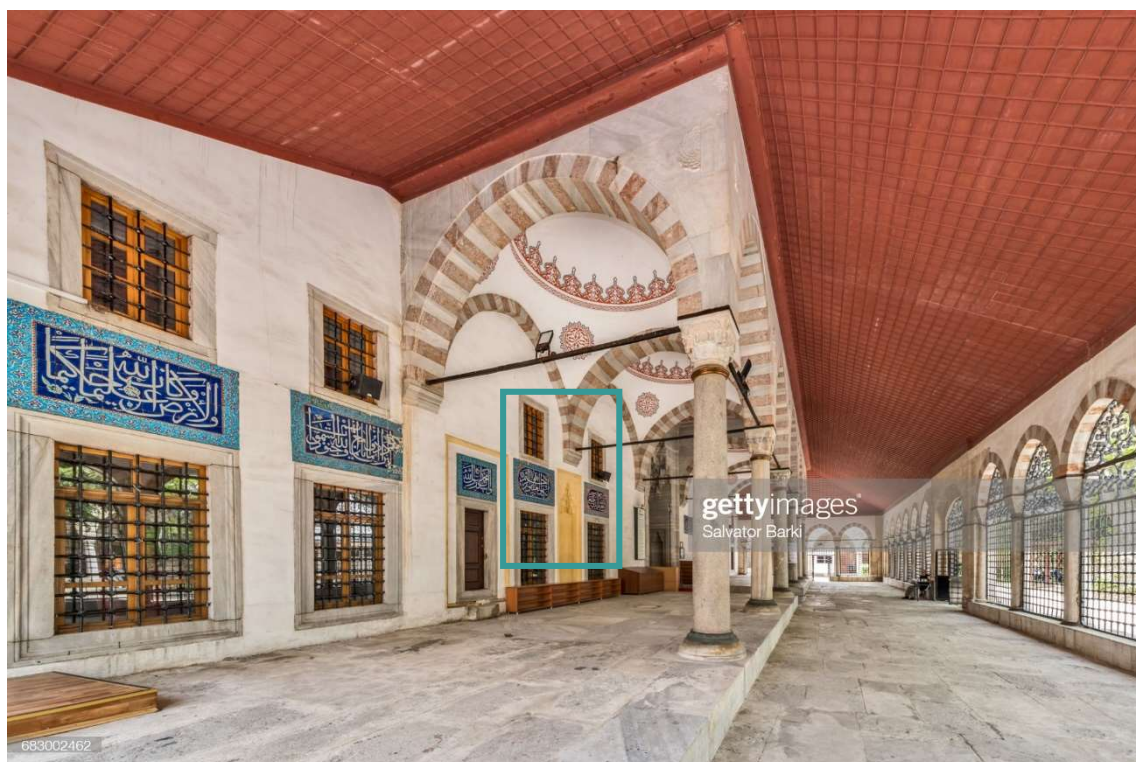
²²⁹ Imagem retirada do website da Getty Images. Disponível em: <https://www.gettyimages.pt/fotos/atik-valide?phrase=atik%20valide&sort=best#license> [acedido em 27/3/2021].

Fig. 127 – Mesquita de Atik Valide – vista do alpendre.²³⁰



²³⁰ Imagem retirada do *website* da Getty Images. Disponível em: <https://www.gettyimages.pt/fotos/atik-valide?phrase=atik%20valide&sort=best#license> [acedido em 27/3/2021].

Fig. 128 – Mesquita de Atik Valide – vista dos painéis de azulejos do alpendre, com a indicação dos painéis que apresentam uma decoração diferente da dos restantes.²³¹



²³¹ Imagem retirada do website da Getty Images. Disponível em: <https://www.gettyimages.pt/fotos/atik-valide?phrase=atik%20valide&sort=best#license> [acedido em 27/3/2021].

Fig. 129 – Mesquita de Atik Valide – tipo de painel de azulejos que decora o interior e o exterior do edifício (alpendre).²³²



Fig. 130 – Mesquita de Atik Valide – tipo de painel de azulejos que decora parte do exterior do edifício (alpendre).²³³



²³² Imagem retirada do *website* da Getty Images. Disponível em: <https://www.gettyimages.pt/fotos/atik-valide?phrase=atik%20valide&sort=best#license> [acedido em 27/3/2021].

²³³ Imagem retirada do *website* da Getty Images. Disponível em: <https://www.gettyimages.pt/fotos/atik-valide?phrase=atik%20valide&sort=best#license> [acedido em 27/3/2021].

Fig. 131 – ‘O Sultão Murade III na sua biblioteca.’²³⁴

Al-Su-ūdī. Turquia, provavelmente Istambul, c. 1582.

Manuscrito iluminado.

A. 21,4 x L. 18,8 cm

The Morgan Library & Museum, Nova Iorque, Estados Unidos da América.

M. 788, fol. 6v.



²³⁴ Imagem retirada do *website* de The Morgan Library & Museum. Disponível em: <https://www.themorgan.org/collection/treasures-of-islamic-manuscript-painting/24#> [acedido em 30/3/2021].

Fig. 132 – Mesquita de Eyüp Sultan (*Eyüp Sultan Camii*).²³⁵

Turquia, Istambul, construção original concluída em 1458, com intervenções até meados do século xix.



²³⁵ Imagem retirada do *website* da Getty Images. Disponível em: <https://www.gettyimages.pt/fotos/ey%C3%BCp-sultan-mosque?phrase=Ey%C3%BCp%20Sultan%20mosque&sort=best#license> [acedido em 12/3/2021].

Fig. 133 – ‘Mapa de Constantinopla.’²³⁶

Seyyid Lokman, *Hünernâme*, vol. 1. Turquia, Istambul, 1579/80-1584/85.

Biblioteca do Topkapi Saray Müzesi, Istambul, Turquia.

H. 1523, fol. 158v-159r.



²³⁶ In BAADER; WOLF, 2014, p. 16.

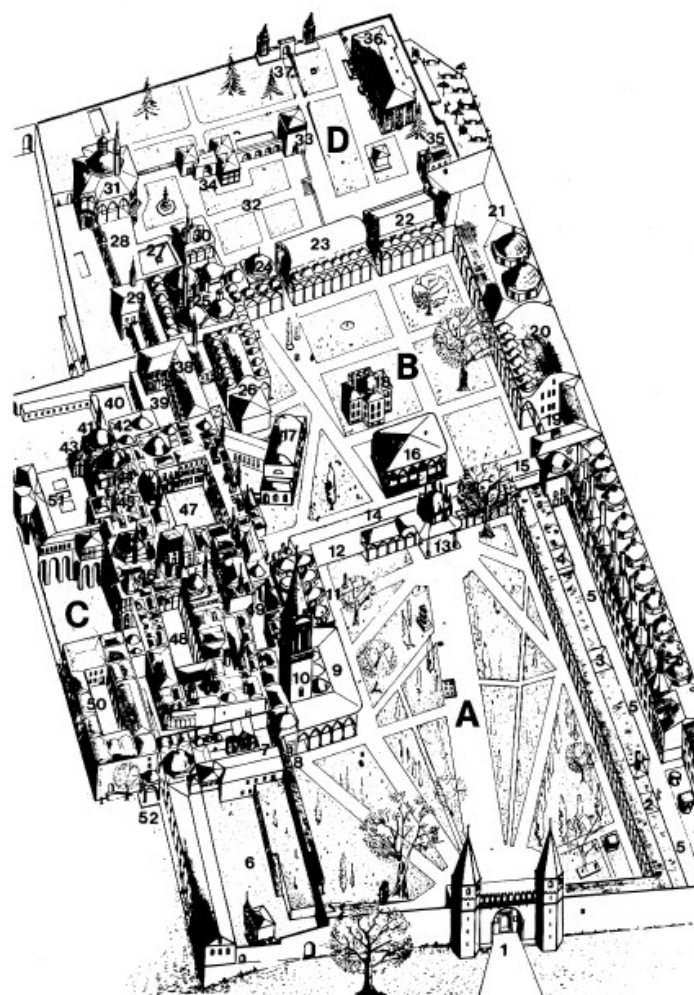
Fig. 135 – Vista aérea do Palácio de Topkapi. Turquia, Istambul, início da construção em 1459.²³⁸



²³⁸ Imagem retirada do *website* da Getty Images. Disponível em: <https://www.gettyimages.pt/detail/foto/istanbul-imagem-royalty-free/155444867?adppopup=true> [acedido em 1/4/2021].

Fig. 136 – Axonometria do núcleo edificado principal do Palácio de Topkapi, na atualidade.²³⁹

Desenho de I iban Oz.

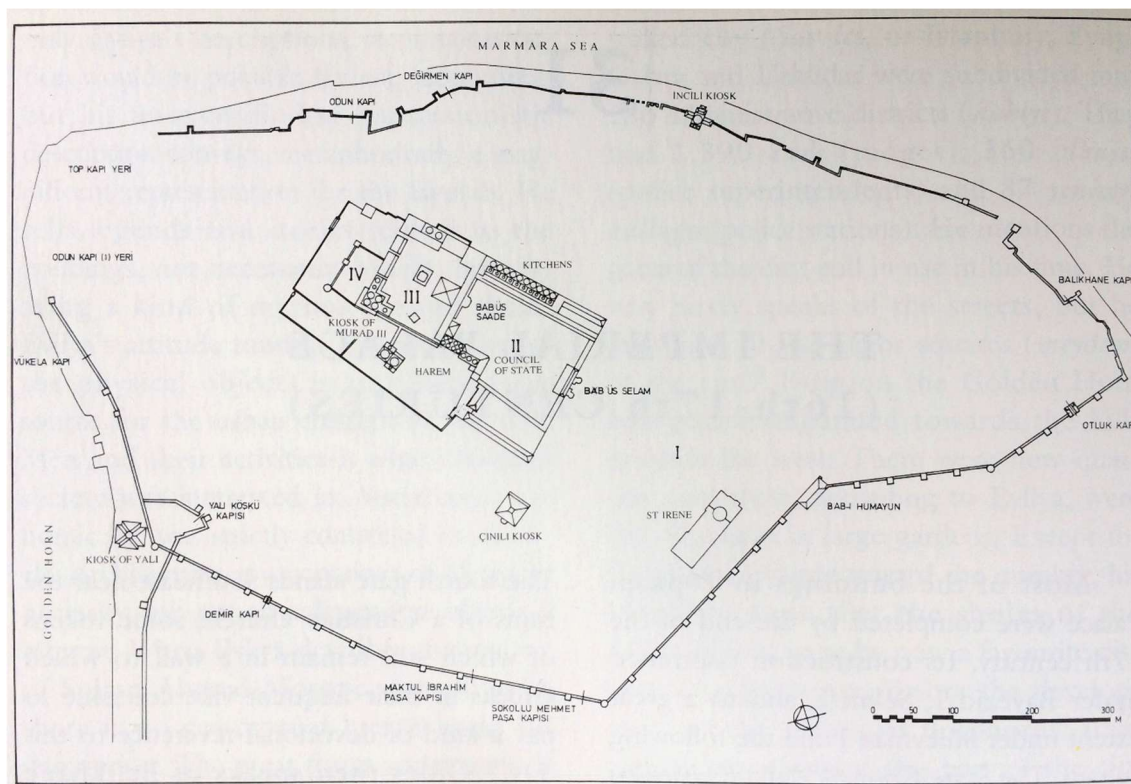


Legenda:

A. Second Court, B. Third Court (court of male pages), C. Third Court (harem), D. Third Court (hanging garden with pavilions), 1. Second Gate, 2. Gate of Imperial Commissary, 3. Gate of the Royal Kitchens, 4. Gate of the Confectionary, 5. Court of the Kitchens, 6. Court of the Stables, 7. Quarters of the Halberdiers with Tresses, 8. Gate connecting the Quarters of Halberdiers with Tresses to the Second Court, 9. Public Council Hall (Imperial Council), 10. Tower of Justice, 11. Public Treasury, 12. Site of Old Council Hall, 13. Third Gate, guarded by White Eunuchs, 14. Dormitory for Pages of the Small Chamber, 15. Dormitory for Pages of the Large Chamber, 16. Private Audience Hall (Chamber of Petitions), 17. Mosque, 18. Library of Ahmed III, 19. Small Court for the Furnace of the Royal Bath, 20. Dormitory for Pages of the Expeditionary Force, 21. Treasury-Bath Complex, 22. Dormitory for Pages of the Commissary, 23. Dormitory for Pages of the Treasury, 24. Treasury of the Swordbearer, 25. Privy Chamber Complex, 26. Dormitory for Pages of the Privy Chamber, 27. Marble Pool, 28. Vaulted Marble Terrace, 29. Circumcision Kiosk, 30. Revan Kiosk, 31. Baghdad Kiosk, 32. Privy Garden, 33. Head Physician's Tower, 34. Gate Pavilion, 35. Mosque of the Garden Terrace, 36. Mecidiye Kiosk, 37. Gate leading to the Outer Garden, 38. Golden Path of the Harem, 39. Vaulted Marble Terrace, 40. Marble Pool, 41. Bedroom of Murad III, 42. Twin Pavilions, 43. Ahmed I's Pavilion, 44. Imperial Hall, 45. Double Bath, 46. Queen Mother's Quarters, 47. Court of the Queen Mother, 48. Court of the Concubines, 49. Quarters of Black Eunuchs, 50. Harem Hospital, 51. Vaulted Marble Terrace, 52. Harem Gate communicating with the Outer Garden

²³⁹ In NECIPOGLU, 1993, p. 328.

Fig. 137 – Planta do Palácio de Topkapi no século xvi.²⁴⁰



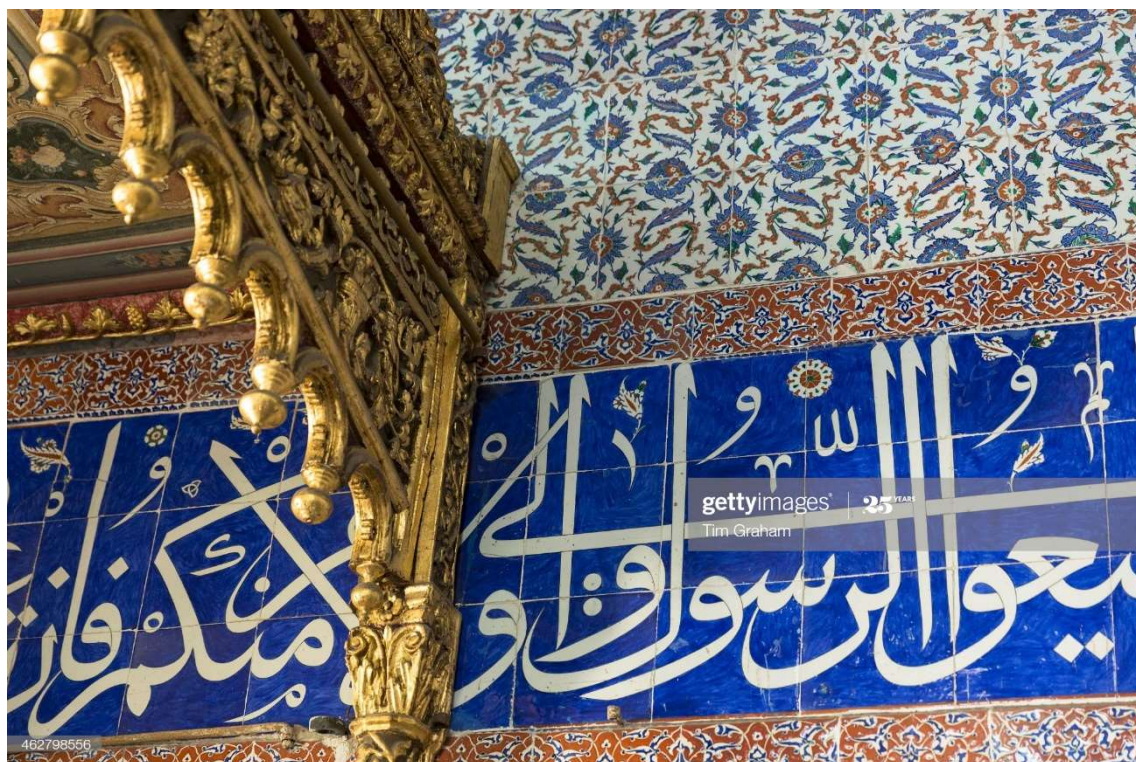
²⁴⁰ In KUBAN, 1996, p. 324.

Fig. 138 – Quarto de Murade III (*Has Odasi*), 1578. Palácio de Topkapi, Istambul, Turquia.²⁴¹



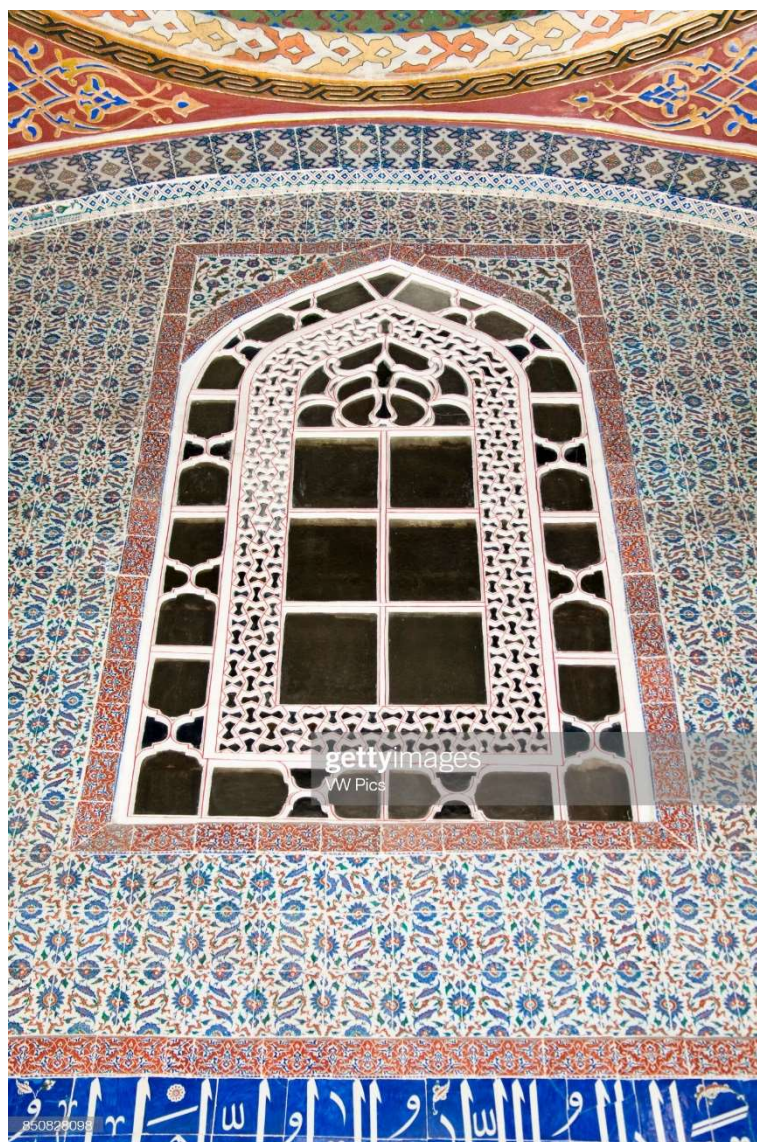
²⁴¹ Imagem retirada do website da Getty Images. Disponível em: <https://www.gettyimages.pt/fotos/topkapi-palace?phrase=topkapi%20palace&sort=best#license> [acedido em 31/3/2021].

Fig. 139 – Quarto de Murade III (*Has Odasi*), 1578 – pormenores. Palácio de Topkapi, Istambul, Turquia.²⁴²



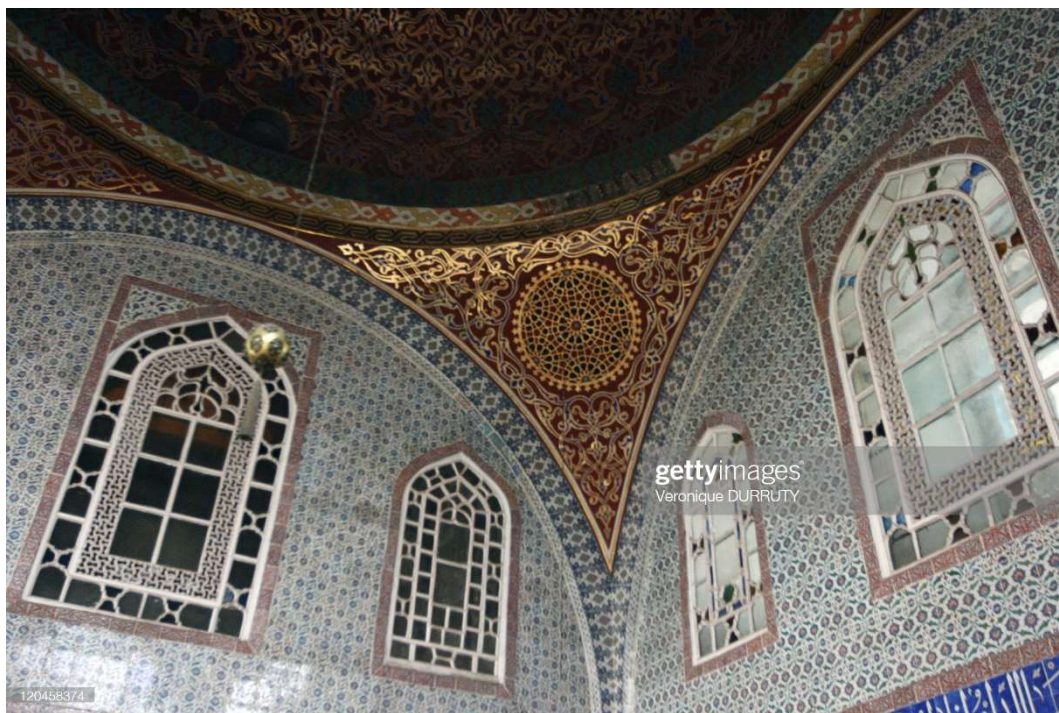
²⁴² Imagem retirada do website da Getty Images. Disponível em: <https://www.gettyimages.pt/fotos/topkapi-palace?phrase=topkapi%20palace&sort=best#license> [acedido em 31/3/2021].

Fig. 140 – Quarto de Murade III (*Has Odasi*), 1578 – pormenores. Palácio de Topkapi, Istambul, Turquia.²⁴³



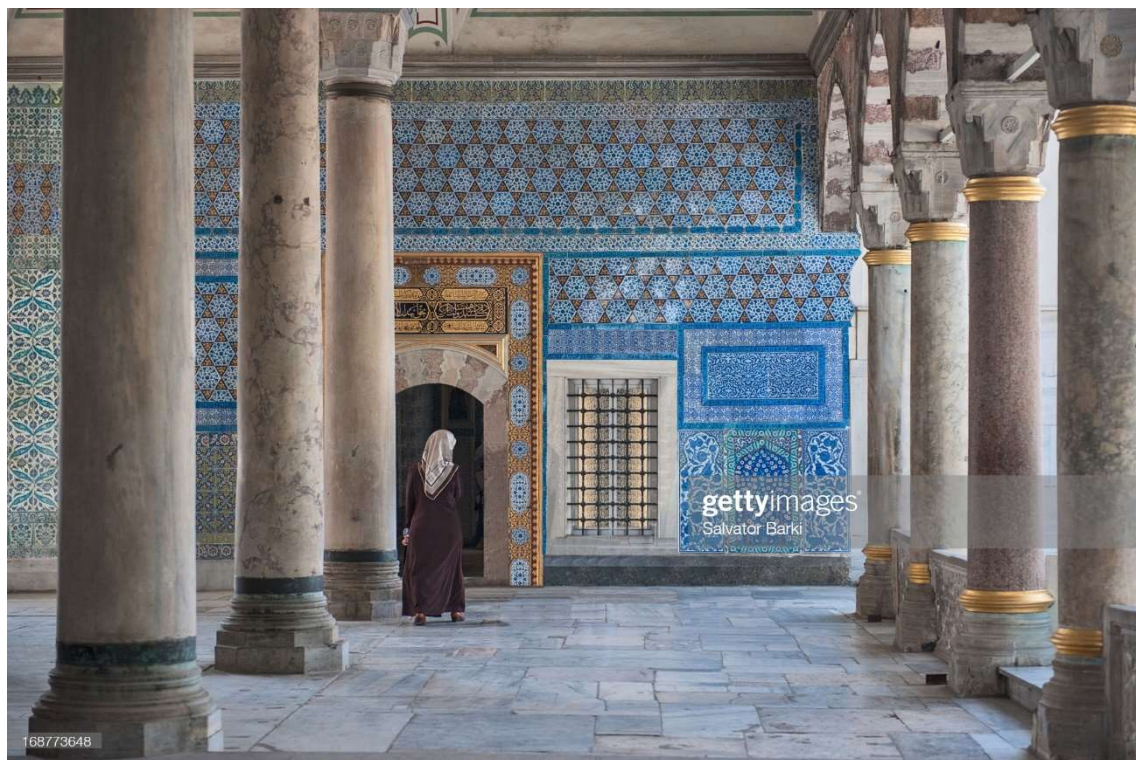
²⁴³ Imagem retirada do *website* da Getty Images. Disponível em: <https://www.gettyimages.pt/fotos/topkapi-palace?phrase=topkapi%20palace&sort=best#license> [acedido em 31/3/2021].

Fig. 141 – Quarto de Murade III (*Has Odasi*), 1578 – pormenores. Palácio de Topkapi, Istambul, Turquia.²⁴⁴



²⁴⁴ Imagem retirada do *website* da Getty Images. Disponível em: <https://www.gettyimages.pt/fotos/topkapi-palace?phrase=topkapi%20palace&sort=best#license> [acedido em 31/3/2021].

Fig. 142 – Pavilhão da Circuncisão (*Sünnet Odası*), 1641-1642 – fachada. Palácio de Topkapi, Istambul, Turquia.²⁴⁵



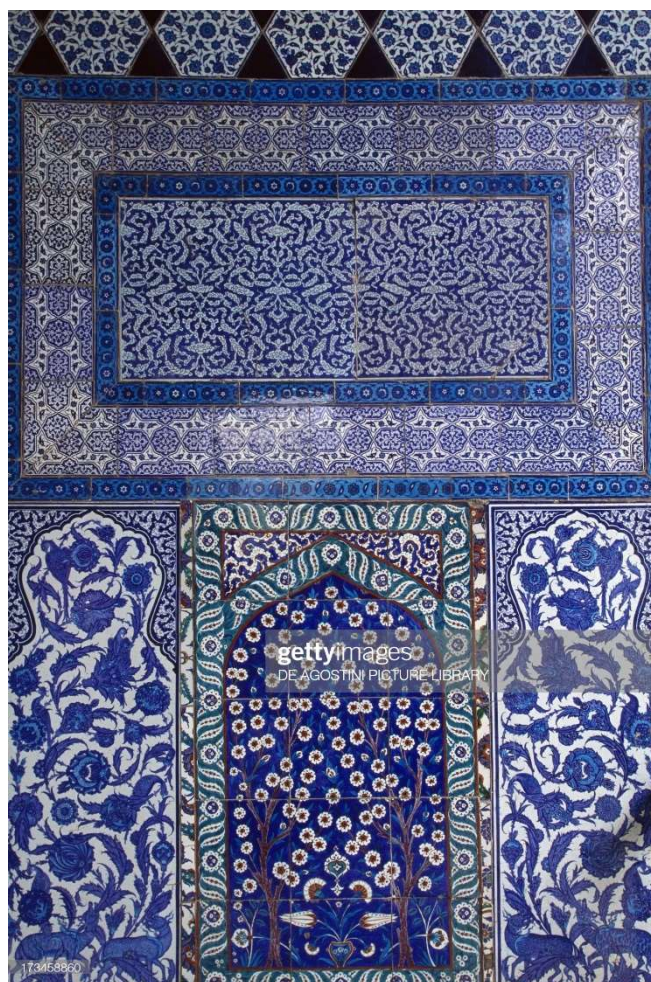
²⁴⁵ Imagem retirada do *website* da Getty Images. Disponível em: <https://www.gettyimages.pt/fotos/topkapi-palace?phrase=topkapi%20palace&sort=best#license> [acedido em 1/4/2021].

Fig. 143 – Pavilhão da Circuncisão (*Sünnet Odası*), 1641-1642 – pormenores da fachada. Palácio de Topkapi, Istambul, Turquia.²⁴⁶



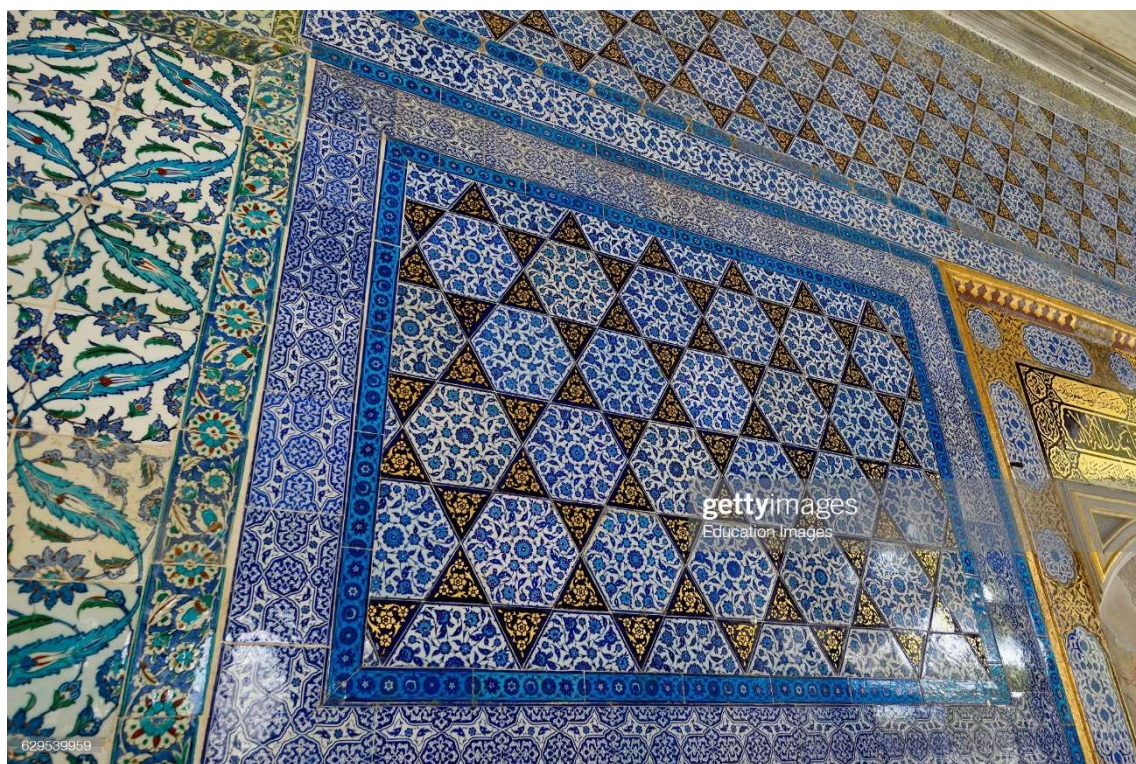
²⁴⁶ Imagem retirada do *website* da Getty Images. Disponível em: <https://www.gettyimages.pt/fotos/topkapi-palace?phrase=topkapi%20palace&sort=best#license> [acedido em 1/4/2021].

Fig. 144 – Pavilhão da Circuncisão (*Sünnet Odası*), 1641-1642 – pormenores da fachada. Palácio de Topkapi, Istambul, Turquia.²⁴⁷



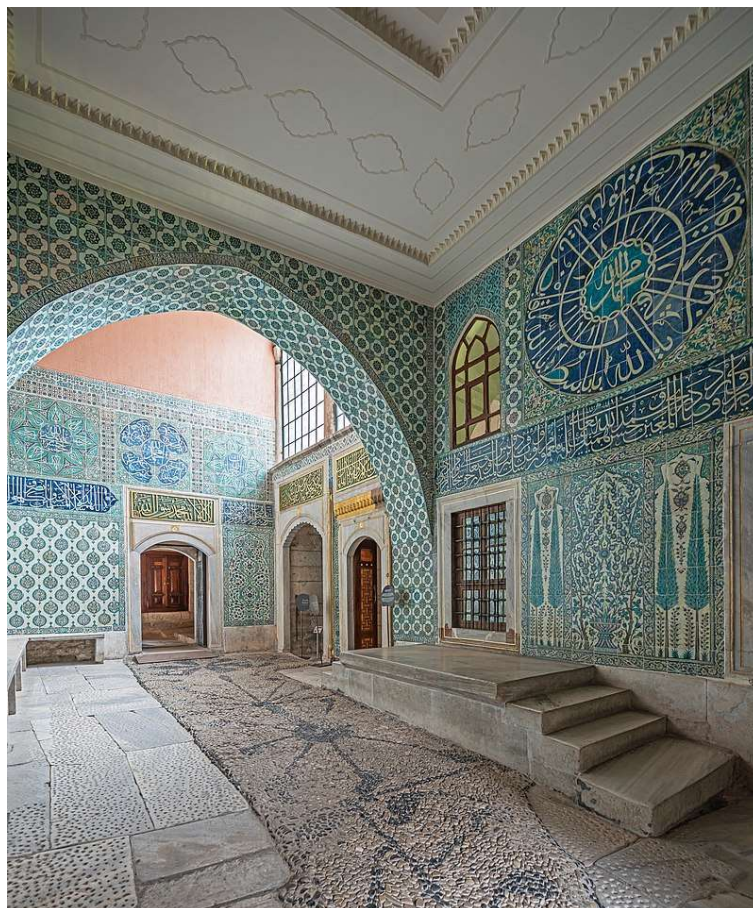
²⁴⁷ Imagem retirada do *website* da Getty Images. Disponível em: <https://www.gettyimages.pt/fotos/topkapi-palace?phrase=topkapi%20palace&sort=best#license> [acedido em 1/4/2021].

Fig. 145 – Pavilhão da Circuncisão (*Sünnet Odası*), 1641-1642 – pormenores da fachada. Palácio de Topkapi, Istambul, Turquia.²⁴⁸



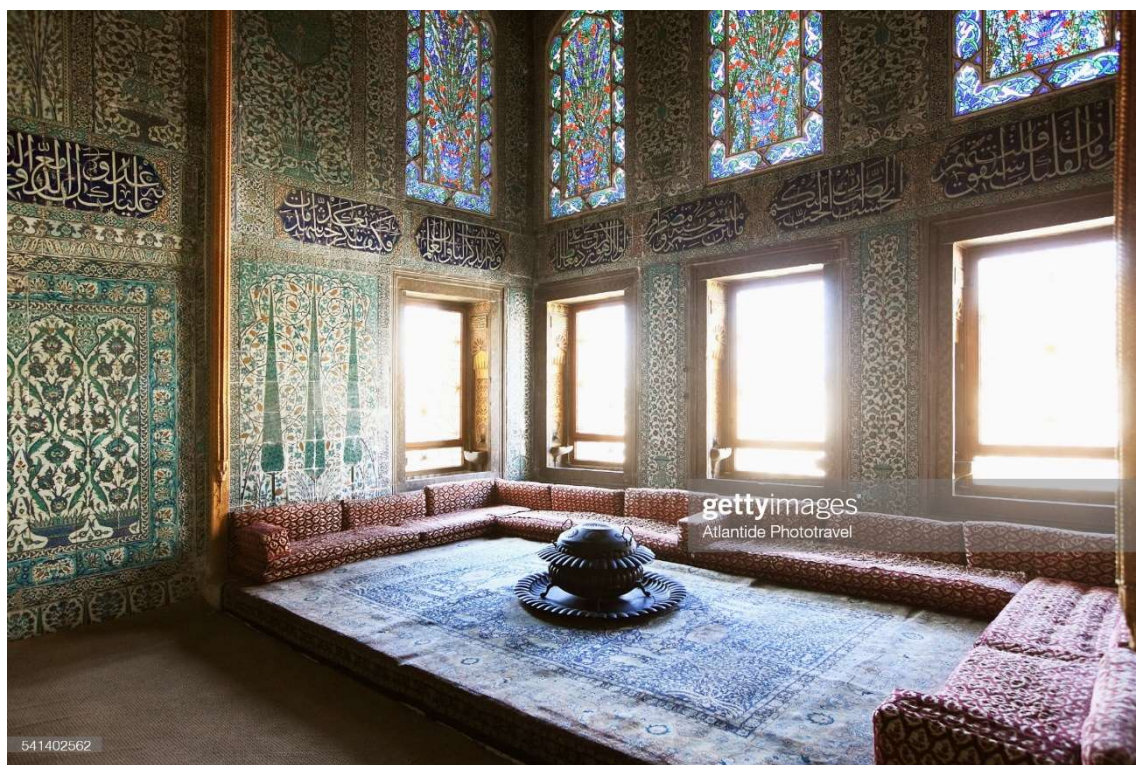
²⁴⁸ Imagem retirada do *website* da Getty Images. Disponível em: <https://www.gettyimages.pt/fotos/topkapi-palace?phrase=topkapi%20palace&sort=best#license> [acedido em 1/4/2021].

Fig. 146 – Harém Imperial – fachada. Palácio de Topkapi, Istambul, Turquia.²⁴⁹



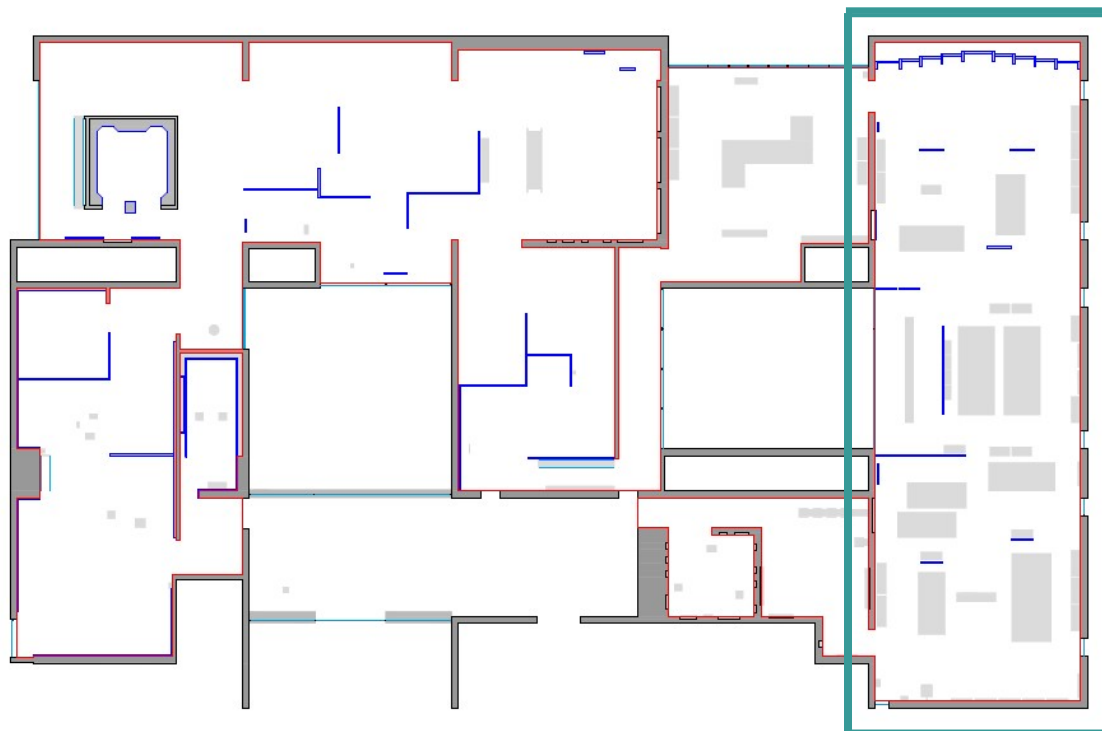
²⁴⁹ Imagem retirada do *website* da Wikipedia. Disponível em:
https://en.wikipedia.org/wiki/Topkap%C4%B1_Palace [acedido em 1/4/2021].

Fig. 147 – Harém Imperial – sala de estar (quarto dos ciprestes). Palácio de Topkapi, Istambul, Turquia.²⁵⁰



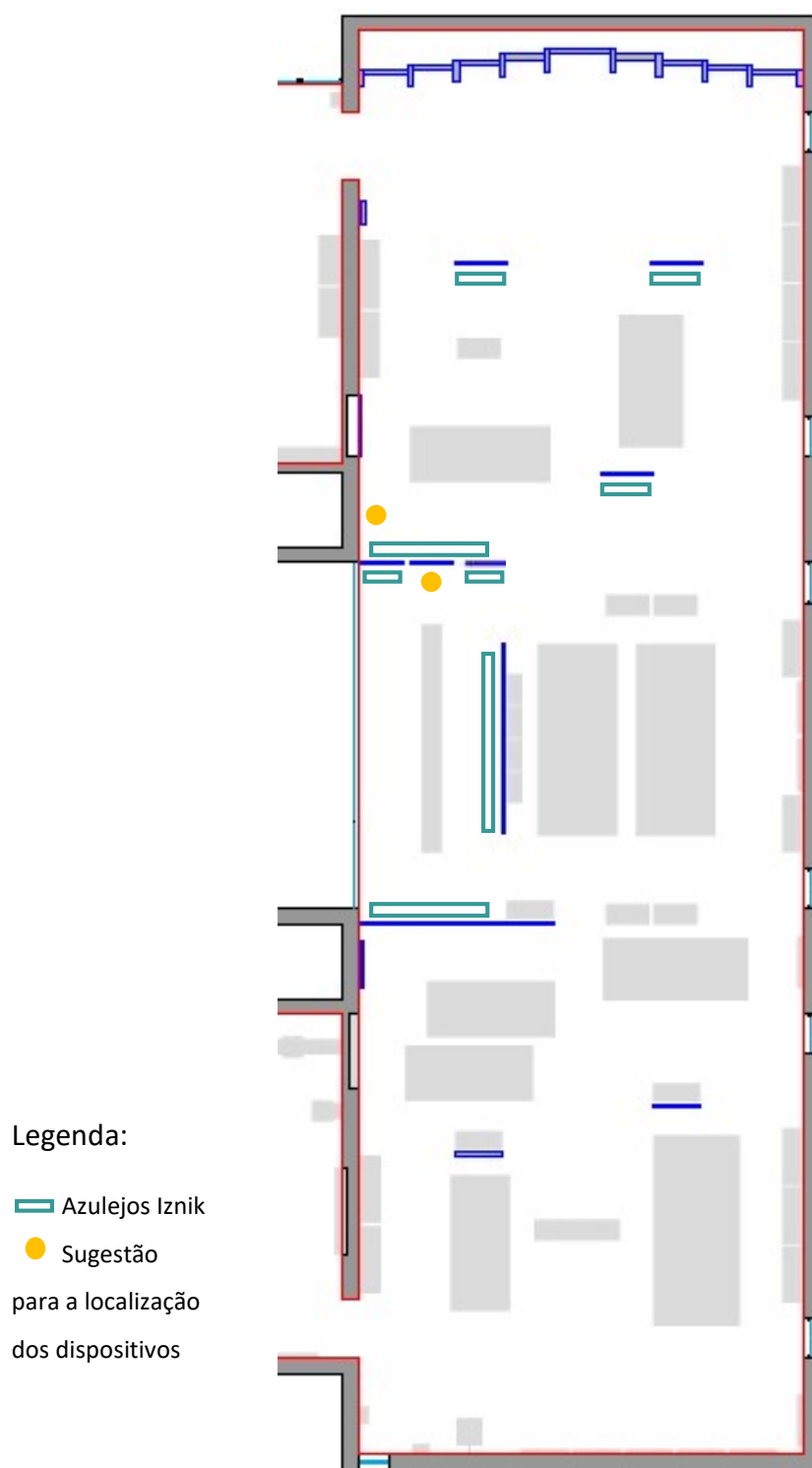
²⁵⁰ Imagem retirada do *website* da Getty Images. Disponível em: <https://www.gettyimages.pt/detail/foto/the-sitting-room-of-the-harem-imagem-royalty-free/107809213?adppopup=true> [acedido em 1/4/2021].

Fig. 148 – Planta do Museu Calouste Gulbenkian com a indicação da área correspondente à Galeria do Oriente Islâmico.²⁵¹



²⁵¹ Planta cedida pelo Museu Calouste Gulbenkian.

Fig. 149 – Planta da Galeria do Oriente Islâmico com a indicação dos painéis onde se encontram expostos os azulejos Iznik.²⁵²



²⁵² Planta cedida pelo Museu Calouste Gulbenkian.

Fig. 150 – Fotografia: Maquete da Galeria do Oriente Islâmico do Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Fig. 151 – Fotografia: Maquete da Galeria do Oriente Islâmico do Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

Fig. 152 – Fotografia: Galeria do Oriente Islâmico do Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. 1970-1971.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Mário de Oliveira

Fig. 153 – Fotografia: Galeria do Oriente Islâmico do Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. 1970-1971.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

Fotografia: Mário de Oliveira

Fig. 154 – Fotografia: Galeria do Oriente Islâmico do Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. 1970-1971.

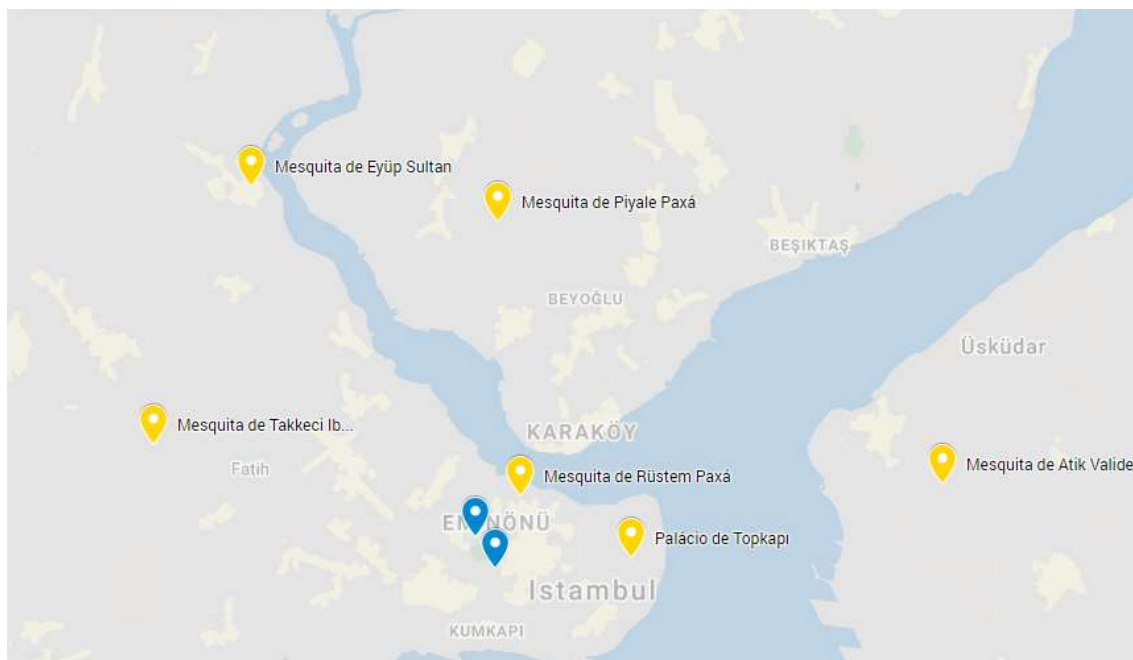


©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Museu Calouste Gulbenkian

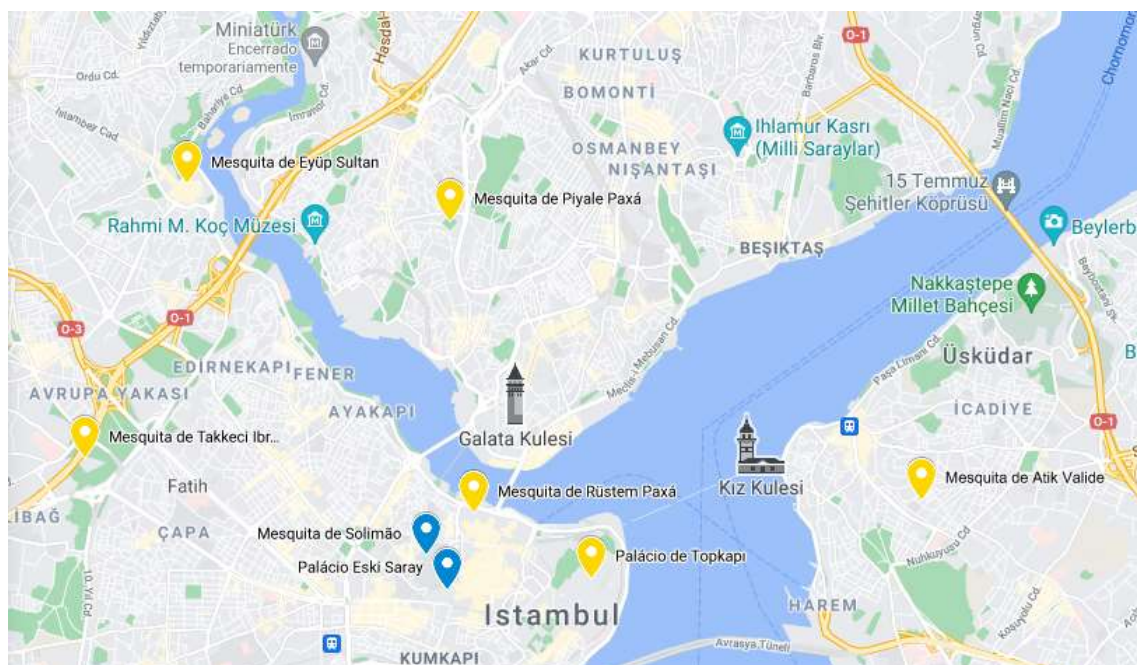
Fotografia: Mário de Oliveira

Fig. 155 – Mapa de Istambul com a localização dos monumentos onde se encontram alguns dos azulejos Iznik idênticos aos do Museu Calouste Gulbenkian.²⁵³



²⁵³ Imagem criada no *website* da Google Maps. Disponível em: https://www.google.com/maps/d/edit?hl=pt-PT&mid=1T327j__sIVVb51kBWA7IL_e0cRS-xb8V&ll=41.03003785171276%2C28.951031519275123&z=13 [acedido em 17/5/2021].

Fig. 156 – Mapa de Istambul com a localização dos monumentos onde se encontram alguns dos azulejos Iznik idênticos aos do Museu Calouste Gulbenkian.²⁵⁴



²⁵⁴ Imagem criada no *website* da Google Maps. Disponível em: https://www.google.com/maps/@41.0321519,28.9500237,13z/data=!4m2!6m1!1s1T327j__sIVVb51kBWA7IL_e0cRS-xb8V [acedido em 17/5/2021].

Fig. 157 – Simulação da visualização tridimensional de uma obra de arte no seu contexto inicial, através da aplicação *Zoomguide*.²⁵⁵



²⁵⁵ Imagem retirada do *website* da Zoomguide. Disponível em: <https://360-virtual.s3.eu-west-3.amazonaws.com/index.html> [acedido em 9/6/2021].

Fig. 158 – Exemplo de informação digital a incluir nos dispositivos de simulação tridimensional da Galeria e no *website* do Museu Calouste Gulbenkian – sequência 1, slide 1.



Fig. 159 – Exemplo de informação digital a incluir nos dispositivos de simulação tridimensional da Galeria e no *website* do Museu Calouste Gulbenkian – sequência 1, slide 2.



Quarto de Murade III (*Has Odasi*), 1578 -
pormenores.
Palácio de Topkapi, Istambul, Turquia .

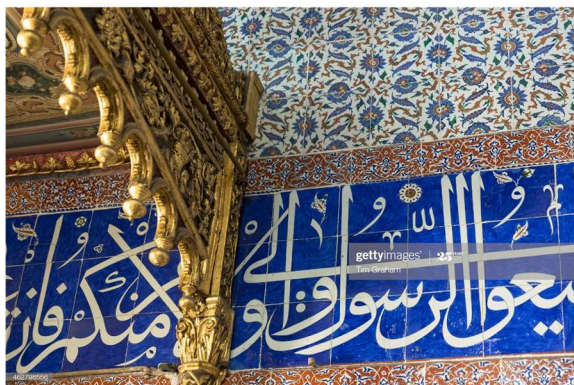


Fig. 160 – Exemplo de informação digital a incluir nos dispositivos de simulação tridimensional da Galeria e no *website* do Museu Calouste Gulbenkian – sequência 1, slide 3.

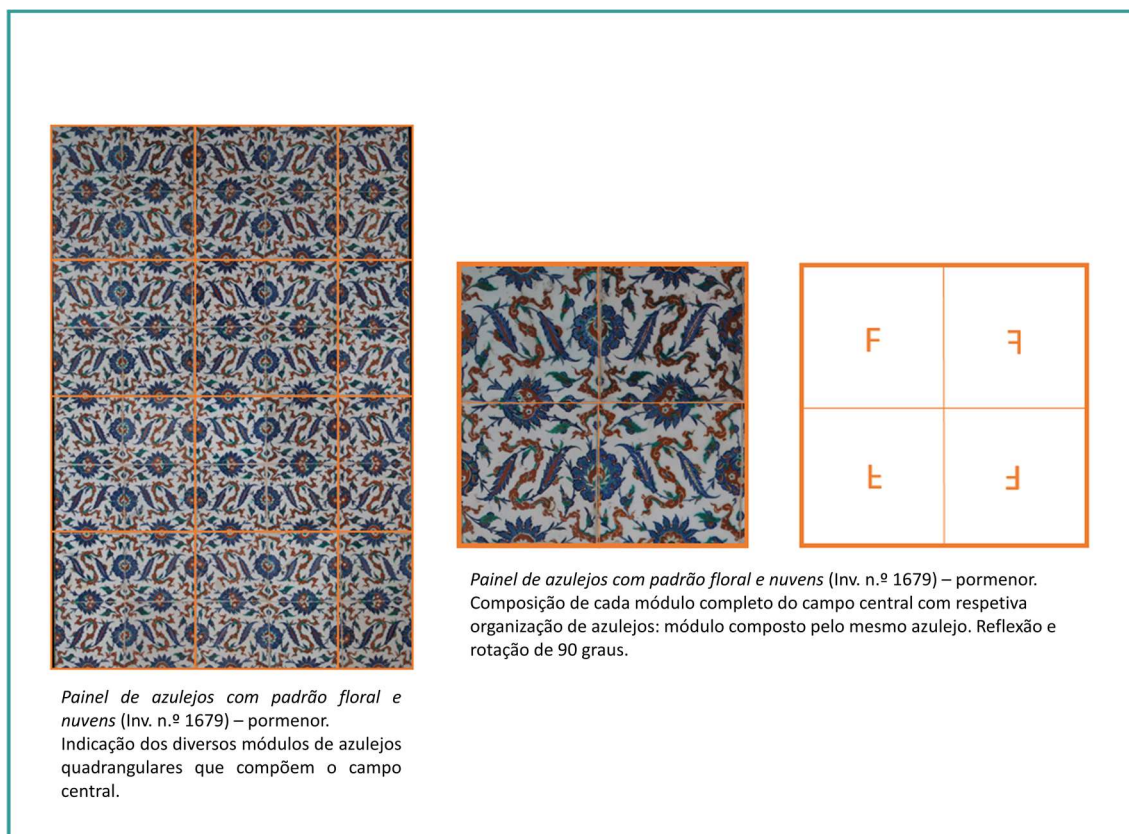
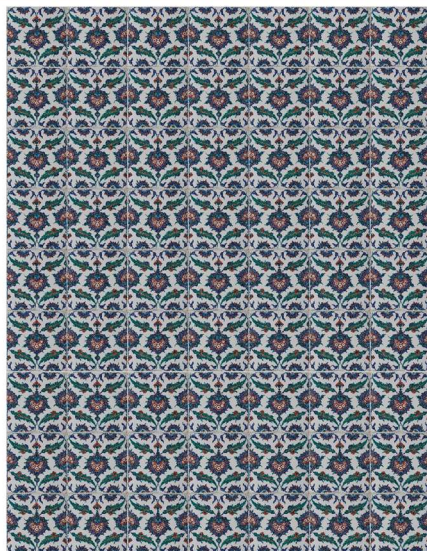


Fig. 161 – Exemplo de informação digital a incluir nos dispositivos de simulação tridimensional da Galeria e no *website* do Museu Calouste Gulbenkian – sequência 2.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
Museu Calouste Gulbenkian
Fotografia: Catarina Gomes Ferreira

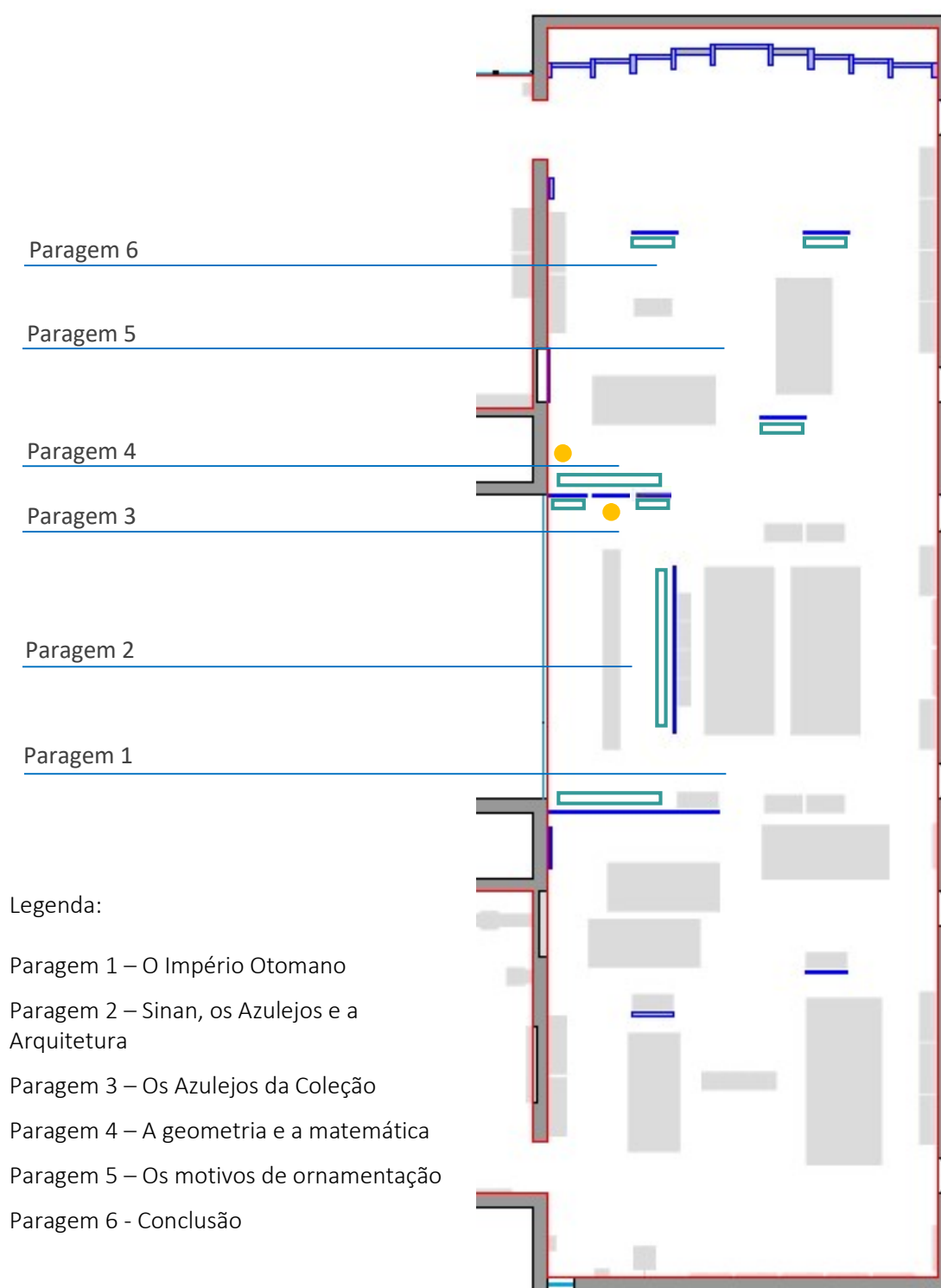
Painel de azulejo com padrão de folhas saz e flores.
Turquia, Iznik, c. 1575-1590, período otomano.
Cerâmica siliciosa pintada sob o vidrado.
Dimensões do painel: A. 281,5 x L. 220 cm
Dimensões por unidade: C. 30,5 x L. 30,5 cm
Proveniência: Desconhecida
Data de incorporação:
Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Inv. n.º 1663.



©Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
Museu Calouste Gulbenkian
Fotografia: Carlos Azevedo

Tapete Kum Kapi.
Istambul (?) / Paris (?), séculos xix- xx,
período otomano.
Teia, trama e felpa de seda, fio metálico
dourado.
Dimensões: A. 227 x L. 139 cm
Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa,
Portugal. Inv. n.º T95.

Fig. 162 – Identificação dos principais locais a percorrer durante o percurso das visitas orientadas, com os respetivos temas centrais a abordar.²⁵⁶



²⁵⁶ Planta cedida pelo Museu Calouste Gulbenkian.